ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦਾ ਫ਼ਿਲਮ ਸਿਧਾਂਤ ਅਤੇ ਰਚਨਾਤਮਕ ਪ੍ਰਯੋਗ



ਦਸਤਕ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ

ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦਾ ਫ਼ਿਲਮ ਸਿਧਾਂਤ ਅਤੇ ਰਚਨਾਤਕਮਕ ਪ੍ਰਯੋਗ

ਅਨਾਦੀ ਚਰਣ

ਸਿਰਜਣ ਸੀਰੀਜ ਸਿਧਾਂਤ

ਦਸਤਕ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਲੁਧਿਆਣਾ
(ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਭਾਗ, ਪਰਿਕਲਪਨਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਲਖਨਊ)

ਪਹਿਲਾ ਐਡੀਸ਼ਨ - ਅਕਤੂਬਰ 2005

ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਕ : ਦਸਤਕ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ, ਲੁਧਿਆਣਾ
(ਪੰਜਾਬੀ ਵਿਭਾਗ, ਪਰਿਕਲਪਨਾ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ-ਲਖਨਊ)
ਪਤਾ — ਸ਼ਹੀਦ ਭਗਤ ਸਿੰਘ ਭਵਨ, ਸੀਲੋਆਣੀ ਰੋਡ,
ਰਾਏਕੋਟ, ਜ਼ਿਲ੍ਹਾ-ਲੁਧਿਆਣਾ 141109
ਫੋਨ ਨੰ. 098155-87807.
ਈਮੇਲ : janchetnapb@gmail.com
ਮੁੱਖ ਦਫਤਰ — 69, ਬਾਬਾ ਕਾ ਪੁਰਬਾ, ਪੇਪਰਮਿਲ ਰੋਡ,
ਨਿਸ਼ਾਤਗੰਜ, ਲਖਨਊ-226006

ਕੀਮਤ — 15 ਰੁਪਏ

ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦਾ ਫਿਲਮ-ਸਿਧਾਂਤ ਅਤੇ ਰਚਨਾਤਮਕ ਪ੍ਰਯੋਗ

ਸਮਾਜਿਕ ਜੀਵਨ ਦੇ ਯਥਾਰਥ ਦੀਆਂ ਸੁਹਜਾਤਮਕ–ਕਲਾਤਮਕ ਗਿਆਨ ਦੀਆਂ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ’ਤੇ ਦਵੰਦਾਤਮਕ ਭੌਤਿਕਵਾਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਚਿੰਤਨ ਅਤੇ ਆਪਸ ਵਿਚ ਵਿਰੋਧੀ ਪੋਜ਼ੀਸ਼ਨਾਂ ਦਰਮਿਆਨ ਟਕਰਾਵਾਂ ਦਾ ਸਿਲਸਿਲਾ ਪਿਛਲੀ ਪੂਰੀ ਸਦੀ ਦੌਰਾਨ ਲਗਾਤਾਰ ਚਲਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। **ਮਾਰਕਸ** ਅਤੇ **ਏਂਗਲਜ਼** ਦੇ ਦਿਸ਼ਾ–ਸੰਕੇਤਕ ਸੂਤਰਾਂ ’ਤੇ ਕਾਫ਼ੀ ਕੁਝ ਲਿਖਿਆ ਅਤੇ ਵਿਚਾਰਿਆ ਗਿਆ ਹੈ। **ਪਲੈਖਾਨੋਵ**, **ਲੁਨਾਚਾਸਰਕੀ**, **ਗੋਰਕੀ**, **ਵੋਰੋਵਸਕੀ ਵੋਰੋਨਸਕੀ**, **ਰਾਲਫ ਫ਼ਾਕਸ**, **ਕੱਡਵੈਲ** ਆਦਿ ਦੀਆਂ ਕਲਾਸਕੀ ਮਾਰਕਸਵਾਦੀ ਸਥਾਪਨਾਵਾਂ ਵਿਆਖਿਆਵਾਂ ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ **ਬ੍ਰੇਸ਼ਟ-ਲਕਾਚ ਵਿਵਾਦ**, ਬ੍ਰੇਸ਼ਟ ਦੇ ਦਵੰਦਵਾਦੀ ਥਿਏਟਰ ਅਤੇ **ਵਾਲਟਰ ਵੇਂਜਾਮਿਨ** ਦੇ ਕਲਾ ਚਿੰਤਨ ਅਤੇ ਨਵ ਖੱਬੇਪੱਖੀ ਚਿੰਤਨ ਦੀਆਂ ਵੱਖ–ਵੱਖ ਧਾਰਾਵਾਂ–ਉਪਧਾਰਾਵਾਂ ਬਾਰੇ ਬਹੁਤ ਕੁਝ ਲਿਖਿਆ ਪੜ੍ਹਿਆ ਜਾਂਦਾ ਰਿਹਾ ਹੈ। ਏਸ ਪੂਰੇ ਚਿੰਤਨ ਅਤੇ ਚਰਚਾ ਦੇ ਸਿੱਟੇ ਅਤੇ ਗੁਣਵੱਤਤਾ ਬਾਰੇ ਕੋਈ ਫੈਸਲਾ ਦੇਣਾ ਜਾਂ ਸੰਤੋਖ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਨਾ ਏਥੇ ਸਾਡਾ ਮੰਤਵ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਅਸੀਂ ਸਿਰਫ਼ ਇਹ ਕਹਿਣਾ ਚਾਹੁੰਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਰਿਆਂ ਦੀ ਤੁਲਨਾ ਵਿਚ ਸਗ੍ਰੇਈ ਮਿਖਾਇਲੋਵਿਚ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ (1898–1948) ਦੇ ਕਲਾ ਵਿਸ਼ੇ ਸੰਬੰਧੀ ਸਿਧਾਂਤਕ ਚਿੰਤਨ ਤੇ ਬਹੁਤ ਹੀ ਥੋੜ੍ਹਾ ਕੰਮ ਹੋਇਆ ਹੈ।

ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੂੰ ਸਭ ਤੋਂ ਮਹਾਨ ਫਿਲਮਕਾਰਾਂ ਵਿਚ ਇਕ ਤਾਂ, ਸਿਨੇਮਾ ਦੇ ਸਾਰੇ ਅਧਿਐਨ ਕਰਤਾ, ਸਿਰਜਕ ਅਤੇ ਅਲੋਚਕ ਮੰਨਦੇ ਹਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਫਿਲਮ ‘ਬੈਟਲਸ਼ਿਪ ਪੋਤੇਮਕਿਨ’ ਦੀ ਗਿਣਤੀ ਵੀ ਨਿਰਵਿਵਾਦ ਰੂਪ ਵਿਚ ਦੁਨੀਆਂ ਦੀਆਂ ਹੁਣ ਤੱਕ ਦੀਆਂ ਸਰਵਸ਼੍ਰੇਸ਼ਠ, ਸਦਾਬਹਾਰ ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਵਿਚ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਬੁਰਜੂਆ ਫ਼ਿਲਮਕਾਰ ਅਤੇ ਮਾਹਰ ਜੇਕਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਚਿੰਤਨ ਜਾਂ ਪ੍ਰਯੋਗ ਪੱਖ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਦੀ ਚਰਚਾ ਕਰਦੇ ਵੀ ਹਨ ਤਾਂ ਖ਼ਾਸ ਕਰਕੇ ਮੌਂਤਾਜ਼ ਦੇ ਮੌਲਿਕ ਪ੍ਰਯੋਗ ਦੇ ਸੰਦਰਭ ਵਿਚ ਹੀ ਕਰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਉਸਨੂੰ ਵੀ, ਸਿਧਾਂਤਕ ਪੱਖਾਂ ਦੀ ਅਣਦੇਖੀ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਮਹਿਜ ਸ਼ਿਲਪ ਚਰਚਾ ਤੱਕ ਸੀਮਿਤ ਕਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਬਹੁਤੇ ਪੱਛਮੀ ਸਿਨੇਮਾ ਮਾਹਰ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗਾਂ ਅਤੇ ਚਿੰਤਨ ਦੀ ਜਾਂ ਤਾਂ ਅਣਦੇਖੀ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਜਾਂ ਅਨਅਰਥਕਾਰੀ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਦੇ ਹੋਏ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਇਕ ਅਜਿਹੇ ਤ੍ਰਾਸਦੀ–ਨਾਇਕ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਰਹੇ ਹਨ ਜੋ ਜੀਵਨ ਭਰ “ਕਲਾਕਾਰ ਬਨਾਮ ਮਾਰਕਸਵਾਦੀ”ਦੇ ਤਿੱਖੇ ਅੰਦਰੂਨੀ ਤਨਾਅ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਬਣਿਆ ਰਿਹਾ। ਬੁਰਜੂਆ ਕਲਾ ਮਾਹਰਾਂ ਨੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਿਨੇਮਾ ਦੇ ਤਕਨੀਕੀ ਪੱਖਾਂ ਤੇ ਤਾਂ ਖ਼ੂਬ ਲਿਖਿਆ ਹੈ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤਾਂ ਦੀਆਂ ਇਕੇਹਿਰੀਆਂ ਅਤੇ ਮਨਮਾਨੀਆਂ ਵਿਆਖਿਆਵਾਂ ਵੀ ਖ਼ੂਬ

ਕੀਤੀਆਂ ਹਨ। ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਬੁਨਿਆਦੀ ਭੂਤ ਮਹੱਤਵ ਦੀਆਂ ਸਿਧਾਂਤਕ ਦੇਣਾਂ ਤੇ ਵੀ, ਖੱਬੇ ਪੱਖੀ ਦਾਇਰੇ ਵਿਚ ਬਹੁਤ ਥੋੜ੍ਹਾ ਚਿੰਤਨ ਅਤੇ ਚਰਚਾ ਹੋਈ ਹੈ।

ਫਿਰ ਵੀ ਇਹ ਤੱਥ ਤਾਂ ਅੱਜ ਸਥਾਪਤ ਹੋ ਹੀ ਚੁਕਿਆ ਹੈ ਕਿ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਮਜ਼ਦੂਰ ਜਮਾਤ ਦੇ ਸਿਨੇਮਾ ਦੇ ਇਕ ਮਹਾਨਤਮ ਸਿਧਾਂਤਕਾਰ ਅਤੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਤਾ ਸਨ। ਪਰ ਸੱਚ ਸਿਰਫ ਏਨਾਂ ਹੀ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਸੱਚ ਤਾਂ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਕਲਾਤਮਕ ਸਿਰਜਣ ਦੇ ਵਿਚਾਰਕ ਅਤੇ ਗਿਆਨ ਮੀਮਾਂਸੀ ਅਤੇ ਸੁਹਜਾਤਮਕ ਪਹਿਲੂਆਂ ਉੱਤੇ, ਸਮਾਜਿਕ ਯਥਾਰਥ ਦੇ ਕਲਾਤਮਕ ਗਿਆਨ, ਕਲਾਤਮਕ ਮੁੜ ਸਿਰਜਣ ਦੇ ਸੁਆਲ ਉੱਤੇ ਅਤੇ ਕਲਾ ਦੀ ਸਮਾਜਿਕ ਭੂਮਿਕਾ ਦੇ ਸੁਆਲ ਉੱਤੇ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦਾ ਮੌਲਿਕ ਚਿੰਤਨ ਕਲਾ ਦੇ ਮਾਰਕਸਵਾਦੀ ਸਿਧਾਂਤ ਅਤੇ ਸੁਹਜਸ਼ਾਸਤਰ ਨੂੰ ਨਵੀਂਆਂ ਉਚੱਾਈਆਂ ਤੇ ਪਹੁੰਚਾਉਣ ਵਾਲਾ ਹੈ। ਇਕ ਸਿਤਮ ਜਰੀਫੀ ਇਹ ਵੀ ਹੈ ਕਿ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੀਆਂ ਜੋ ਲਿਖਤਾਂ, ਬਿਆਨਾਂ, ਡਾਇਰੀਆਂ, ਚਿੱਠੀਆਂ, ਲੇਖ ਸੰਗ੍ਰਹਿਆਂ ਅਤੇ ਥੀਸਸਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਾਡੇ ਸਾਹਮਣੇ ਮੌਜੂਦ ਹਨ, ਉਹ ਬਹੁਤ ਜ਼ਿਆਦਾ ਲਗਣ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸੰਪੂਰਣ ਕੰਮ ਦਾ ਬਹੁਤ ਹੀ ਛੋਟਾ ਹਿੱਸਾ ਹੈ। ਮਾਸਕੋ ਸਥਿਤ 'ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਆਰਕਾਈਵ' ਦੀ ਇਮਾਰਤ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੀਆਂ ਡਾਇਰੀਆਂ, ਨੋਟਸ, ਨਿੱਜੀ ਪੇਪਰ ਅਤੇ ਅਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਖਰੜ੍ਹਿਆਂ ਨਾਲ ਭਰੀ ਪਈ ਅੱਜ ਵੀ ਖੜੀ ਹੈ। ਪਰ ਅੱਜ ਦੇ ਰੂਸ ਵਿਚ ਭਲਾ ਕਿਸਦਾ ਧਿਆਨ ਏਸ ਬੇਸ਼ਕੀਮਤੀ ਖਜ਼ਾਨੇ ਵਲ ਜਾਵੇਗਾ। ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੀ ਤ੍ਰਾਸਦੀ ਇਹ ਸੀ ਕਿ ਸੋਵੀਅਤ ਸੰਘ ਵਿਚ ਤੀਜੇ ਅਤੇ ਚੋਥੇ ਦਹਾਕੇ ਵਿਚ ਕਲਾ-ਸਾਹਿਤ-ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਮਸ਼ੀਨੀ ਭੌਤਿਕਵਾਦੀ ਚਿੰਤਨ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਅਤੇ ਇਕ ਹੱਦ ਤੱਕ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਨੌਕਰਸ਼ਾਹੀ ਦੀ ਜਕੜਬੰਦੀ ਕਾਰਨ ਰਾਹ ਦਰਸਾਵੇ ਪ੍ਰਯੋਗਾਂ ਲਈ ਦਮਘੋਟੂ ਮਾਹੌਲ ਸੀ। ਇਸ ਮਾਹੌਲ ਵਿਚ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੂੰ ਇਕ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਵਾਰ ਰੂਪਵਾਦੀ ਭਟਕਾ ਅਤੇ ਇਤਿਹਾਸ ਦੀ ਦੁਰਵਿਆਖਿਆ ਦੀਆਂ ਤੋਹਮਤਾਂ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਹੋਣਾਂ ਪਿਆ। ਸਿਨੇਮਾ ਵਿਚ ਦਵੰਦਵਾਦੀ ਪੱਧਤੀ ਨੂੰ ਅਮਲ ਵਿਚ ਲਿਆਉਣ ਸੰਬੰਧੀ ਉਸਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗਾਂ ਤੇ ਨਾ ਤਾਂ ਖੁੱਲ ਕੇ ਵਿਚਾਰ-ਚਰਚਾ ਹੋਈ, ਨਾ ਹੀ ਬਹਿਸਾਂ ਚੱਲੀਆਂ। ਫ਼ਿਰ ਖੁਰਸ਼ਚੇਵ-ਬ੍ਰੇਜਨੇਵ ਦੌਰ ਆਇਆ। ਨਵੀਂ ਸੋਧਵਾਦੀ ਸੱਤਾ ਨੂੰ ਜਮਾਤੀ ਸੰਘਰਸ਼ ਦੇ ਜ਼ੋਰਦਾਰ ਹਮਾਇਤੀ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੇ ਵਿਚਾਰ ਭਲਾ ਕਿਵੇਂ ਰਾਸ ਆ ਸਕਦੇ ਸਨ ? ਸੋ ਏਸ ਦੌਰ ਵਿਚ ਆਇਜ਼ੇਂਸਤਾਇਨ ਦੀਆਂ ਦੇਵ-ਮੂਰਤੀਆਂ ਤਾਂ ਖੂਬ ਘੜੀਆਂ ਗਈਆਂ, ਪਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸਿਧਾਂਤਕ ਦੇਣ ਦੀ ਭਰਪੂਰ ਅਣਦੇਖੀ ਕੀਤੀ ਗਈ। 'ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਆਰਕਾਈਵਜ਼' ਦੇ ਗੇਟ ਉੱਤੇ ਗਾਰਡ ਪਹਿਰਾ ਦਿੰਦੇ ਰਹੇ ਅਤੇ ਅਧਿਐਨ ਕਰਤਾਵਾਂ ਦਾ ਦਾਖ਼ਲਾ ਉੱਥੇ ਵਰਜਿਤ ਰਿਹਾ।

ਪੰਜਾਹ ਸਾਲਾਂ ਦੀ ਛੋਟੀ ਜਿਹੀ ਉਮਰ ਦਾ ਅੱਧੇ ਤੋਂ ਵੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹਿੱਸਾ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਸਿਨੇਮਾ ਨੂੰ ਦਿੱਤਾ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਮਹਿਜ ਛੇ ਫਿਲਮਾਂ ਹੀ ਪੂਰੀਆਂ ਹੋ

ਕੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਿਤ ਹੋ ਸਕੀਆਂ। ਕਈ ਯੋਜਨਾਵਾਂ ਅਧੂਰੀਆਂ ਰਹਿ ਗਈਆਂ। ਕੁਝ ਫਿਲਮਾਂ ਤਾਂ 80-90 ਫ਼ੀਸਦੀ ਤੱਕ ਬਣਨ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਡੱਬਾ ਬੰਦ ਹੋ ਗਈਆਂ। ਫਿਰ ਵੀ ਉਹ ਇਕ ਫਿਲਮਕਾਰ ਦੇ ਨਾਲ-ਨਾਲ ਸਿਨੇਮਾ ਦੇ ਇੱਕ ਚਿੰਤਕ, ਲੇਖਕ ਅਤੇ ਸਿੱਖਿਅਕ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅਣਥੱਕ ਨਿਰਵਿਘਨ ਕੰਮ ਕਰਦੇ ਰਹੇ, ਤਦ ਤੱਕ, ਜਦ ਤੱਕ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਦਿਲ ਨੇ ਹਮੇਸ਼ਾ ਦੇ ਲਈ ਧੜਕਣਾ ਬੰਦ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ। **ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦਾ ਕੰਮ ਉਸ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਨਵ-ਜਾਗਰਣ ਦੇ ਸਿਰਜਣਾਤਮਕ ਉਛਾੱਲ ਦਾ ਸਿਖਰ ਸੀ ਜੋ ਬਾਲਸ਼ਵਿਕ ਇਨਕਲਾਬ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਉੱਪਰ ਉਠਿਆ ਸੀ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਤੇ, ਤੀਜੇ ਦਹਾਕੇ ਦੇ ਅੰਤ ਤੱਕ ਹੁਲਾਰੇ ਲੈਂਦਾ ਰਿਹਾ ਸੀ।** ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੀ ਵਿਚਾਰਕ ਦੇਣ ਦੀ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਮਜ਼ਦੂਰ ਜਮਾਤ ਦੀ ਕਲਾ ਅਤੇ ਖ਼ਾਸ ਤੌਰ ਤੇ ਸਿਨੇਮਾ ਵਿਸ਼ੇ ਸੰਬੰਧੀ ਸਾਰੀਆਂ ਬੁਨਿਆਦੀ ਪ੍ਰਸਤਾਵਨਾਵਾਂ ਦੀ ਇਕ ਲੇਖ ਵਿਚ ਚਰਚਾ ਸੰਭਵ ਹੀ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਅਸੀਂ ਇਸ ਲੇਖ ਵਿਚ ਮੁੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਏਸੇ ਚਰਚਾ ਤੱਕ ਸੀਮਿਤ ਰਹਾਂਗੇ ਕਿ ਚਿੰਤਨ ਅਤੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੀਆਂ ਮੁੱਖ ਚਿੰਤਾਵਾਂ ਅਤੇ ਸਰੋਕਾਰ ਕੀ ਸਨ, ਜੀਵਨ ਭਰ ਜਾਰੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕ ਖੋਜ ਯਾਤਰਾ ਦੇ ਟੀਚੇ ਕੀ ਸਨ ਅਤੇ ਰਾਹ ਦਰਸਾਵੇ ਸੂਤਰ ਕੀ ਸਨ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਕਿਹੜੀਆਂ ਬੁਨਿਆਦ ਅਤੇ ਮੌਲਿਕ ਸਥਾਪਨਾਵਾਂ ਹਨ ਜੋ ਮਜ਼ਦੂਰ ਜਮਾਤ ਦੀ ਕਲਾ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤ ਨੂੰ ਨਵੀਂਆਂ ਉੱਚਾਈਆਂ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਾਉਂਦੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਤੇ ਸੋਚਣਾ ਸਾਡੇ ਲਈ ਅੱਗੇ ਜਾਣ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਤੌਰ ਤੇ ਮਦਦਗਾਰ ਹੋ ਸਕਦਾ ਹੈ ?

ਸਿਨੇਮਾ ਦੀ ਤਾਕਤ ਅਤੇ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦੀ ਪੜਤਾਲ ਕਰਦਾ ਇਕ ਵਿਗਿਆਨਕ ਇਤਿਹਾਸ ਨਜ਼ਰੀਆ

ਸਰਗੇਈ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਇਕ ਦ੍ਰਿੜ ਭੌਤਿਕਵਾਦੀ ਸਨ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਸਿਨੇਮਾ ਜਮਾਤੀ ਸੰਘਰਸ਼ ਦਾ ਸਿਨੇਮਾ ਸੀ। ਆਪਣੇ ਭੌਤਿਕਵਾਦੀ ਸੰਸਾਰ ਨਜ਼ਰੀਏ ’ਤੇ ਅਡੋਲ ਰਹਿੰਦੇ ਹੋਏ ਉਹ ਜਿਸ ਸੁਆਲ ਨਾਲ ਜੀਵਨ ਭਰ ਜੂਝਦੇ-ਟਕਰਾਉਂਦੇ ਰਹੇ, ਉਹ ਸੀ-ਬਾਹਰਮੁੱਖੀ ਯਥਾਰਥ ਦੇ ਕਲਾਤਮਕ ਸੁਹਜਸ਼ਾਸਤਰੀ ਗਿਆਨ ਅਤੇ ਕਲਾਤਮਕ ਮੁੜ ਸਿਰਜਣ ਵਿਚ ਦਵੰਦਾਦੀ ਪੱਧਤੀ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ। ਇਕ ਸੱਚੇ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਕਲਾਕਾਰ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ **ਹੀਗਲ**, **ਕਾਰਲ ਮਾਰਕਸ** ਅਤੇ **ਲੇਨਿਨ** ਦੇ ਨਿਸ਼ਠਾਵਾਨ ਸ਼ਗਿਰਦ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਪੱਧਤੀ ਦੇ ਸੁਆਲ ਨੂੰ ਹੱਲ ਕਰਨ ਨੂੰ ਸਰਵਉਚ ਪਹਿਲ ਦਿੱਤੀ।

ਮਜ਼ਦੂਰ ਜਮਾਤ ਦੇ ਇਨਕਲਾਬ ਦੇ ਸੁਨੇਹੇ ਨੂੰ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਸੰਭਵ ਪ੍ਰਭਾਵੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਘਰ-ਘਰ ਪਹੁੰਚਾਉਣ ਵਿਚ ਅਤੇ ਇਕ ਨਵੇਂ ਕਿਰਤ-ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਦੇ ਨਿਰਮਾਣ ਵਿਚ ਸਿਨੇਮਾ ਦੀ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਪ੍ਰਭਾਵੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨੂੰ ਤਰਤੀਬੱਧ (Systematic) ਵਿਗਿਆਨਕ ਆਧਾਰ ਤੇ ਸਮਝਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਨ ਵਾਲਿਆਂ ਵਿਚ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ

ਸਭ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਸੀ। ਅਜਿਹੀਆਂ ਸਮੂਹਿਕ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ਾਂ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਧਿਆਪਕ ਅਤੇ ਸਾਨਾਅਰ ਸਾਥੀ ਲਿਓ ਕੁਲੇਸ਼ੋਵ ਨਾਲ ਹੀ ਪੁਦੋਵਕਿਨ, ਦੇਵਜ਼ੇਂਕੋ ਅਤੇ ਵੇਤਰੋਵ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਵੀ, ਬਿਨਾ ਸ਼ੱਕ, ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਸੀ।

ਵੀਹਵੀਂ ਸਦੀ ਦੀਆਂ ਰਾਜਨੀਤਕ ਹਸਤੀਆਂ ਵਿਚ ਲੇਨਿਨ ਉਹ ਪਹਿਲੇ ਵਿਅਕਤੀ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਇਕ ਪ੍ਰਭਾਵੀ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਮਾਧਿਅਮ ਦੇ ਰੂਪ ਵਜੋਂ ਸਿਨੇਮਾ ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ ਨੂੰ ਪਹਿਚਾਣਿਆ ਅਤੇ ਦੱਸਿਆ ਕਿ *"ਸਾਰੀਆਂ ਕਲਾਵਾਂ ਵਿਚੋਂ ਸਿਨੇਮਾ ਸਾਡੇ ਲਈ ਸਭ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੈ।"*(ਮਾਰਟਿਨ ਮੇਲਰ 'ਸਕਸੈਸ ਐਂਡ ਫੇਲੀਅਰ ਆਫ਼ ਦਿ ਸੋਵੀਅਤ ਸਿਨੇਮਾ,' 'ਮਾਰਕਸਿਸਟ', ਭਾਗ-6 ਨੰ.1, 1967 ਪੰਨਾ.4)। ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਇਸ ਮਹੱਤਤਾ ਨੂੰ ਪਹਿਲਾਂ ਵਿਵਹਾਰਕ ਧਰਾਤਲ 'ਤੇ ਸਮਝਿਆ ਅਤੇ ਫਿਰ ਸਿਧਾਂਤਕ ਧਰਾਤਲ 'ਤੇ। ਬਾਲਸ਼ਵਿਕ ਇਨਕਲਾਬ ਨੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਲਈ ਅਤੇ ਪੁਦੋਵਕਿਨ, ਦੇਵਜ਼ੇਂਕੋ, ਤਿੱਸੇ, ਵੇਤਰੋਵ ਵਰਗੀਆਂ ਸੋਵੀਅਤ ਸਿਨੇਮਾ ਦੀਆਂ ਦਰਜਨਾਂ ਭਵਿੱਖੀ ਹੱਸਤੀਆਂ ਲਈ ਪਹਿਲੇ ਵਿਵਹਾਰਕ ਸਕੂਲ ਦਾ ਕੰਮ ਕੀਤਾ। ਇਹ ਸਾਰੇ ਉਸ ਵੇਲੇ ਸਤਾਰਾਂ-ਅਠਾਰਾਂ ਸਾਲਾਂ ਦੇ ਨੌਜੁਆਨ ਸਨ ਜੋ ਲਾਲ ਸੇਨਾ ਦੇ ਅੰਦੋਲਨ ਰੂਪੀ ਪ੍ਰਚਾਰ ਦੇ ਮੋਰਚੇ ਉੱਤੇ ਕੰਮ ਕਰ ਰਹੇ ਸਨ। ਮੋਰਚਿਆਂ ਤੇ ਨਿਉਜ਼ਰੀਲ ਦੀ ਸ਼ੂਟਿੰਗ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਅਤੇ ਫਿਰ ਇਤਿਹਾਸ ਚਰਚਿਤ "ਏਜਿਟ-ਟ੍ਰੇਨਾਂ" ਅਤੇ "ਏਜਿਟ-ਸਟੀਮਰਾਂ" ਵਿਚ ਸੋਵੀਅਤ ਸੰਘ ਦੇ ਦੁਰੇਡੇ ਪ੍ਰਾਂਤਾਂ ਦੇ ਖੇਤਰਾਂ ਤੱਕ ਯਾਤਰਾ ਕਰਕੇ ਥਿਏਟਰ ਅਤੇ ਨਿਉਜ਼ਰੀਲਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੁਆਰਾ ਕਿਸਾਨਾਂ-ਮਜ਼ਦੂਰਾਂ-ਸੈਨਿਕਾਂ ਵਿਚ ਪ੍ਰਚਾਰ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨੌਜੁਆਨ ਸਾਥੀਆਂ ਨੇ ਸਿਨੇਮਾ ਦੀ ਤਾਕਤ ਅਤੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨੂੰ ਪ੍ਰਤੱਖ ਰੂਪ ਵਿਚ ਮਹਿਸੂਸ ਕੀਤਾ।

ਅੱਗੇ ਚਲਕੇ, ਸਿਨੇਮਾ ਦੀ ਕਲਾਤਮਕ ਤਾਕਤ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਸਮਾਜਿਕ ਸੋਮਿਆਂ ਦੀ ਸਿਧਾਂਤਕ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਇਹ ਸਪੱਸ਼ਟ ਕੀਤਾ ਕਿ ਜਮਾਤੀ ਸੰਘਰਸ਼ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਦੀ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਵਿਕਸਿਤ ਪੜਾਅ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਪੂੰਜੀਵਾਦੀ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਪੈਦਾਵਾਰੀ ਤਾਕਤਾਂ ਦਾ ਜਿਹੜਾ ਅਭੂਤਪੂਰਵ (ਵਿਗਿਆਨਕ-ਤਕਨੀਕੀ ਅਤੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ-ਆਤਮਕ-ਦੋਨਾਂ ਹੀ ਰੂਪਾਂ ਵਿਚ) ਵਿਕਾਸ ਹੋਇਆ, ਉਸ ਦੇ ਇਕ ਤਰਕਸ਼ੀਲ ਨਤੀਜੇ ਵਜੋਂ ਸਿਨੇਮਾ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਹੋਇਆ।ਆਪਟਿਕਸ,ਕੈਮਿਸਟਰੀ, ਇਲੈਕਟ੍ਰੋ-ਤਕਨੀਕ, ਫੋਟੋ-ਤਕਨੀਕ ਆਦਿ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਅਤੇ ਨਿਗਾਹ ਦੀ ਫਿਜਿਓਲਜ਼ੀ ਸੰਬੰਧੀ (ਜਿਵੇਂ ਇਕ ਸਕਿੰਟ ਦੇ ਦਸਵੇਂ ਹਿਸੇ ਤੱਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਪ੍ਰਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਾਂਭੀ ਰੱਖਣ ਦੀ ਰੈਟਿਨਾ ਦੀ ਤਾਕਤ ਜਾਣਕਾਰੀ) ਨਵੀਂਆਂ ਖੋਜਾਂ ਦੇ ਬਗੈਰ ਸਿਨੇਮਾ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਇਸ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ, ਪੂੰਜੀਵਾਦੀ ਪੈਦਾਵਾਰੀ ਪ੍ਰਣਾਲੀ ਵਿਚ ਸਮੂਹਿਕ ਉਤਪਾਦਕਤਾ ਅਤੇ ਸਮੂਹਿਕ ਸਿਰਜਾਣਾਤਮਕਤਾ ਦੀ ਜੋ ਲਾਜ਼ਮੀ ਬੁਨਿਆਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਸੀ, ਉਸਨੇ ਵੀ ਸਿਨੇਮਾ ਦੇ ਪੈਦਾ ਹੋਣ ਵਿਚ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਈ ਕਿਉਂਕਿ ਸਿਨੇਮਾ ਹਰ ਹਾਲ

ਵਿਚ ਸਮੂਹਿਕ ਸਿਰਜਣਾ ਅਤੇ ਕਿਰਤ ਦਾ ਹੀ ਫਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਇਕ ਅਜਿਹੀ ਕਲਾ ਹੈ ਜਿਸ ਦੀ ਪੈਦਾਵਾਰੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ, ਸਨਅਤੀ ਪੈਦਾਵਾਰੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਵਰਗੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਪੂੰਜੀਵਾਦੀ ਸਮਾਜ ਦੀਆਂ ਸਮਾਜਿਕ ਲੋੜਾ, ਲੋਕ ਲਹਿਰਾ ਦੀਆਂ ਵਿਆਪਕ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ, ਜੀਵਨ ਦੀ ਗਤੀ ਵਿਚ ਆਈ ਤੇਜ਼ੀ, ਭਿੰਨ-ਭਿੰਨ ਸਮਾਜਿਕ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆਵਾਂ ਵਿਚ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਹਿੱਸੇਦਾਰਾਂ ਵਿਚ ਅੰਤਰ ਨਿਰਭਰਤਾ ਦੇ ਵਿਆਪਕ ਵਿਸਤਾਰ ਅਤੇ ਇਤਿਹਾਸ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਵਿਚ ਵਿਸ਼ਾਲ ਆਮ ਲੋਕਾਈ ਦੀ ਸੁਚੇਤ ਭੂਮਿਕਾ ਨੇ ਸਿਨੇਮਾ ਦੇ ਪੈਦਾ ਹੋਣ ਦੇ ਬੁਨਿਆਦੀ ਕਾਰਕ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਈ। ਜਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ 'ਅਸੈਂਬਲੀ-ਲਾਈਨ ਪੈਦਾਵਾਰ' ਨੇ ਮਜ਼ਦੂਰ ਜਮਾਤ ਨੂੰ ਜਥੇਬੰਦ ਹੋਣ ਦੀ ਚੇਤਨਾ ਦੇਣ ਵਿਚ ਭੌਤਿਕ ਆਧਾਰ ਦਾ ਕੰਮ ਕੀਤਾ, ਉਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸਿਨੇਮਾ ਦੀ ਸਮੂਹਿਕ ਨਿਰਮਾਣ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਨੇ ਇਸ ਨੂੰ ਉਹ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ਤਾ ਦੇ ਦਿੱਤੀ ਕਿ ਇਹ ਸਾਰੀਆਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦੀਆਂ ਕਲਾਵਾਂ ਦਾ ਮੇਲ਼ ਕਰਕੇ ਪ੍ਰੋਲੇਤਾਰੀ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਪ੍ਰਭਾਵੀ ਮਾਧਿਅਮ ਬਣ ਸਕੇ। ਨਾਲ ਹੀ, ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਇਹ ਵੀ ਸਪੱਸ਼ਟ ਕੀਤਾ ਕਿ ਸਿਨੇਮਾ ਇਕ ਪਾਸੇ ਜੇਕਰ ਸਾਰੀਆਂ ਪਹਿਲਾਂ ਤੋਂ ਮੌਜੂਦ ਕਲਾਵਾਂ ਨੂੰ ਜਥੇਬੰਦ-ਸਮੇਕਿਤ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਇੱਕ ਉਚੇਰੇ ਧਰਾਤਲ ਉੱਤੇ ਇਹ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਨਿਖੇਧ ਵੀ ਹੈ।

ਇਸੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਆਇਜ਼ੇਂਸਤਾਇਨ ਦਾ ਮੰਨਣਾ ਸੀ ਕਿ **ਮਜ਼ਦੂਰ ਜਮਾਤ ਦੀ ਕਲਾ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਤਾਕਤਵਰ ਅਤੇ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਵਿਕਸਿਤ ਮਾਧਿਅਮ ਸਿਨੇਮਾ ਹੈ। ਪੂੰਜੀਵਾਦ ਆਪਣੇ ਹਿੱਤ ਵਿਚ ਇਸਦਾ ਪ੍ਰਭਾਵੀ ਇਸਤੇਮਾਲ ਕਰਦਾ ਹੈ, ਪਰ ਪੂੰਜੀਵਾਦੀ ਸਿਨੇਮਾ ਆਪਣੀਆਂ ਲਾਜ਼ਮੀ ਵਿਰੋਧਤਾਈਆਂ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦਾ। ਵਿਆਪਕ ਇਤਿਹਾਸਕ ਅਰਥ-ਸੰਦਰਭਾਂ ਵਿਚ ਸਿਨੇਮਾ ਮਜ਼ਦੂਰ ਜਮਾਤ ਦੀ ਕਲਾ ਹੈ। ਮਜ਼ਦੂਰ ਜਮਾਤ ਹੀ ਇਸ ਦੀਆਂ ਸਮੁੱਚੀਆਂ ਸਿਰਜਣਾਤਮਕ ਸੰਭਾਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਉਜਾਗਰ ਕਰ ਸਕਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਪੂਰੇ ਸਮਾਜ ਦੇ ਹਿੱਤ ਵਿਚ ਨਿਰਦੇਸ਼ਿਤ ਕਰ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਜੀਵਨ ਅਤੇ ਚਿੰਤਨ ਦੇ ਦਵੰਦਾਂ ਨੂੰ ਕਲਾਤਮਕ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਦੇਣ ਵਿਚ ਸਿਨੇਮਾ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਸਮਰੱਥ ਮਾਧਿਅਮ ਹੈ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਸੁਚੇਤ ਤੌਰ ਤੇ ਹੱਲ ਕਰਨ ਵਿਚ, ਇਕ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਔਜ਼ਾਰ ਵਜੋਂ ਉਸ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਪ੍ਰਭਾਵੀ ਹੋਵੇਗੀ।**

ਸਮਾਜਿਕ-ਆਰਥਿਕ ਵਿਕਾਸ ਦੀ ਇਤਿਹਾਸਕ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਨਾਲ ਜੋੜਦੇ ਹੋਏ ਸਿਨੇਮਾ ਦਾ ਮਹੱਤਵ-ਲੱਭਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ, ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਇਹ ਬਹੁਮੁੱਲੀ ਅਤੇ ਮੱਹਤਵਪੂਰਨ ਸਥਾਪਨਾ ਇਹ ਦਿੱਤੀ ਕਿ ਸਮਾਜਿਕ ਕਿਰਤ ਵੰਡ ਦੀ ਇਕ ਲੰਬੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਦੇ ਨਤੀਜੇ ਦੇ ਤੌਰ 'ਤੇ ਵਿਚਾਰਕ ਅਮੂਰਤ ਚਿੰਤਨ ਦੇ ਗਰੂਤਾ ਅਤੇ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦੀ ਅਵੇਗਪੂਰਣਤਾ ਵਿਚ ਜੋ ਅਲਗਾਓ ਵਿਕਸਤ ਹੋਇਆ ਹੈ, ਉਸ ਨੂੰ ਸਮਾਜਵਾਦੀ ਸਮਾਜਿਕ-ਆਰਥਿਕ ਸੰਰਚਨਾ ਦੇ ਭੌਤਿਕ ਆਧਾਰ ਤੇ ਹੋਣ ਵਾਲਾ, ਮਜ਼ਦੂਰ ਜਮਾਤ ਦੀ ਕਲਾ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਹੀ ਦੂਰ ਕਰ ਸਕੇਗਾ ਅਤੇ ਇੱਕਲੀ ਫਿਲਮ-ਵਿਧਾ ਹੀ ਸਭ ਤੋਂ ਉੱਨੰਤ ਕਲਾ ਮਾਧਿਅਮ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ, ਇਸ ਮਹਾਂਮੇਲ਼ ਦੇ ਸਮੱਰਥ ਹੈ। ਅੱਗੇ ਅਸੀਂ ਵਿਸਥਾਰ ਵਿਚ ਜਾਂਦੇ

ਹੋਏ, ਏਸ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਸਥਾਪਨਾ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਾਂਗੇ। ਪਰ ਇਸ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਕਿ ਅਸੀਂ ਮੋਂਤਾਜ ਦੀ ਉਸ ਦਵੰਦਵਾਦੀ ਧਾਰਨਾ ਤੇ ਵਿਚਾਰ ਕਰ ਲਈਏ ਜਿਸ ਨੂੰ ਆਾਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੀ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਚਰਚਿਤ ਦੇਣ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਜਿਸ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਸਫਲਤਾਪੂਰਵਕ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਵੀ ਲਾਗੂ ਕੀਤਾ।

ਮੋਂਤਾਜ਼ ਦਾ ਵਿਚਾਰਾਤਮਕ (ideational) ਸੰਕਲਪ

ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਇਨ ਨੇ ਮਾਰਕਸਵਾਦੀ ਦਵੰਦਵਾਦ ਅਤੇ ਧਾਰਨ (perception) ਦੇ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਮੋਂਤਾਜ਼ ਦਾ ਆਧੁਨਿਕ ਸਿਧਾਂਤ ਵਿਕਸਿਤ ਕੀਤਾ। ਇਸਦੀ ਚਰਚਾ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਇਹ ਜਾਣ ਲੈਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਕਿ ਮੋਂਤਾਜ਼ ਹੁੰਦਾ ਕੀ ਹੈ। ਮੋਂਤਾਜ਼ ਫ੍ਰਾਂਸੀਸੀ ਸ਼ਬਦ 'ਮੋਂਤੇਰ' (Monter) ਤੋਂ ਬਣਿਆ ਹੈ, ਜਿਸਦਾ ਅਰਥ ਹੈ, ਜੋੜਨਾ ਜਾਂ 'ਅਸੈਂਬਲ ਕਰਨਾ'। ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਮੋਂਤਾਜ਼ ਦਾ ਮਤਲਬ ਹੁੰਦਾ ਹੈ-ਸੰਪਾਦਨ ਜਾਂ ਅੱਲਗ-ਅੱਲਗ ਸ਼ਾਟਾਂ ਨੂੰ ਕੱਟਕੇ ਅਤੇ ਜੋੜਕੇ ਇਕ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਪ੍ਰਭਾਵ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਵਾਲਾ, ਜਾਂ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੇ ਅੰਤਰ ਸੰਬੰਧਾਂ ਨੂੰ ਜਾਹਰ ਕਰਨ ਵਾਲਾ, ਜਾਂ ਕਥਾ ਕ੍ਰਮ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਵਧਾਉਣ ਵਾਲਾ ਫ਼ਿਲਮ ਸੀਕਵੈਂਸ ਤਿਆਰ ਕਰਨਾ। ਮੋਂਤਾਜ ਦੀ ਤਕਨੀਕ ਦਾ ਮੁਢਲਾ ਵਿਕਾਸ ਸਾਨੂੰ ਅਮਰੀਕੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ **ਐਡਵਿਨ ਪੋਰਟਰ** (1870-1941) ਅਤੇ **ਡੀ. ਡਬਲਯੂ ਗ੍ਰਿਫਥ** (1875-1948) ਦੀਆਂ ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਵਿਚ ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦਾ ਹੈ। ਪਰ ਇਸ ਦਾ ਵਿਧੀਬੱਧ ਵਿਕਾਸ ਅੱਗੇ ਚਲਕੇ, ਸੋਵੀਅਤ ਸੰਘ ਵਿਚ ਕੁਲੋਸ਼ੋਵ, ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਇਨ ਅਤੇ ਪੁਦੋਵਕਿਨ ਨੇ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਫ਼ਿਰ ਏਸ ਤਕਨੀਕ ਨੂੰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਪੂਰੀ ਦੁਨੀਆਂ ਦੇ ਫ਼ਿਲਮਕਾਰਾਂ ਨੇ ਅੱਲਗ-ਅੱਲਗ ਢੰਗ ਨਾਲ ਅਪਣਾਇਆ ਅਤੇ ਇਸਤੇਮਾਲ ਕੀਤਾ।

ਕੁਲੇਸ਼ੋਵ ਪਹਿਲੀ ਪੀੜ੍ਹੀ ਦੇ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਫ਼ਿਲਮ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਤਾਂ ਸਨੇ ਹੀ, ਪਰ ਸਭ ਤੋ ਪਹਿਲਾਂ, ਉਹ ਫ਼ਿਲਮ ਕਲਾ ਦੇ ਇਕ ਮਹਾਨ ਅਧਿਆਪਕ ਸਨ। 'ਕੁਲੇਸ਼ੋਵ ਵਰਕਸ਼ਾਪ' ਵਿਚ ਉਹ ਆਪਣੇ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਨੂੰ ਗ੍ਰਿਫਤ ਦੀ ਫ਼ਿਲਮ 'ਇਨਟੋਲਰੈਂਸ' ਏਨੀ ਵਾਰੀ ਦਿਖਾਉਂਦੇ ਸਨ ਕਿ ਉਸਦੇ ਸ਼ਾਟ ਸਟਰਕਚਰਜ਼ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਯਾਦ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਫ਼ਿਰ ਕੁਲੇਸ਼ੋਵ ਬਹੁਪੱਧਰੀ ਐਡੀਟਿੰਗ ਸੀਕਵੈਂਸੇਜ਼ ਨੂੰ ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ ਨੂੰ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਸੰਯੋਜਨਾਂ ਵਿਚ ਪੁਨਰ ਵਿਵਸਥਿਤ ਕਰਨ ਨੂੰ ਕਹਿੰਦੇ ਸਨ। ਕੁਲੇਸ਼ੋਵ ਦਾ ਅਗਲਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋਰ ਵਧੇਰੇ ਦਿਲਚਸਪ ਸੀ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਇਕ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੇ ਭਾਵਹੀਣ ਚਿਹਰੇ ਦੇ ਸ਼ਾਟ ਨੂੰ ਤਿੰਨ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ, ਬਹੁਤ ਜ਼ਿਆਦਾ ਭਾਵਪੂਰਣ ਸ਼ਾਟਸ ਨਾਲ ਚਿਪਕਾ ਦਿੱਤਾ-ਇਕ ਗਰਮ ਭਾਫ ਛੱਡਦੀ ਤਰੀ (Soup) ਦੇ ਕਟੋਰੇ ਦੇ ਨਾਲ, ਫ਼ਿਰ ਤਬੂਤ ਵਿਚ ਪਏ ਇਕ ਔਰਤ ਦੀ ਲਾਸ਼ ਦੇ ਨਾਲ ਅਤੇ ਫ਼ਿਰ ਗੁੱਡੀ ਨਾਲ ਖੇਡਦੀ ਇਕ ਬੱਚੀ ਦੇ ਨਾਲ। ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਤਿੰਨਾਂ ਸੀਕਵੈਂਸਾਂ ਵਿਚ ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੇ ਚਿਹਰੇ ਤੇ ਤਿੰਨ ਭਾਵ ਦਿਸੇ-ਤਰੀ ਦੇ ਲਈ ਭੁਖ ਦਾ ਭਾਵ, ਮ੍ਰਿਤਕ ਔਰਤ ਲਈ ਦੁੱਖ ਦਾ ਭਾਵ ਅਤੇ ਛੋਟੀ ਬੱਚੀ ਲਈ ਪਿਤਰਤਵ ਦਾ

ਭਾਵ। ਇਸ ਘਟਨਾ ਦੀ, ਜਿਸ ਨੂੰ ਅੱਜ 'ਕੁਲੇਸ਼ੋਵ ਇਫੈਕਟ' ਦੇ ਨਾਂ ਨਾਲ ਜਾਣਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਕੁਲੇਸ਼ੋਵ ਨੇ ਵਿਆਖਿਆ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਦੱਸਿਆ ਕਿ ਫ਼ਿਲਮ ਵਿਚ ਹਰ ਸ਼ਾਟ ਦੇ ਦੋ ਮੁੱਲ ਹੁੰਦੇ ਹਨ, **ਇੱਕ** ਇਹ ਕਿ ਉਹ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚ ਯਥਾਰਥ ਦਾ ਫੋਟੋਗ੍ਰਾਫਿਕ ਬਿੰਬ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, **ਅਤੇ ਦੂਜਾ** ਮੁੱਲ ਉਹ ਸ਼ਾਟ ਕਿਸੇ ਹੋਰ ਸ਼ਾਟ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਰੱਖੇ ਜਾਣ ਤੇ ਹਾਸਿਲ ਕਰ ਲੈਂਦਾਂ ਹੈ। ਕੁਲੇਸ਼ੋਵ ਦਾ ਕਹਿਣਾ ਸੀ ਕਿ ਸਿਨੇਮਾਈ ਮਹੱਤਤਾ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਦੂਜਾ ਮੁੱਲ ਪਹਿਲੇ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਵੱਧ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਲਈ, ਸਿਨੇਮਾ ਵਿਚ ਸਥਾਨ ਅਤੇ ਸਮੇਂ ਨੂੰ ਸੰਪਾਦਨ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਜਾਂ ਮੌਂਤਾਜ ਦੇ ਅਧੀਨ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਕੁਲੇਸ਼ੋਵ ਨੇ ਮੌਂਤਾਜ਼ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਦਾ ਇਕ ਸਿਧਾਂਤ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਦੱਸਿਆ ਕਿ **ਇਹ ਇਕ ਅਜਿਹੀ ਪ੍ਰਗਟਾਊ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਿਥੇ ਅਸਮਰੂਪੀ ਬਿੰਬ ਆਪਸ ਵਿਚ ਜੁੜਕੇ ਭਾਵਅਰਥੀ ਜਾਂ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਕ ਅਰਥ ਉਤਪੰਨ ਕਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ।** ਕੁਲੇਸ਼ੋਵ ਦੀ ਇਸ ਧਾਰਨਾ ਨੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਦੋ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਕਾਬਿਲ ਸ਼ਗਿਰਦਾਂ ਨੂੰ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕੀਤਾ। ਉਹ ਸਨ, ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਇਨ ਅਤੇ ਪੁਦੋਵਿਕਨ। ਮੌਂਤਾਂਜ਼ ਬਾਰੇ ਦੋਨਾਂ ਦਾ ਧਾਰਨਾ ਰੂਪੀ ਚਿੰਤਨ ਦੋ ਦਿਸ਼ਾਵਾਂ ਵਿਚ ਵਿਕਸਿਤ ਹੋਇਆ ਅਤੇ ਸਮਾਂ ਪਾ ਕੇ ਦੋਨੋ ਇਕ ਦੂਜੇ ਵਿਰੋਧੀ ਪੋਜ਼ੀਸ਼ਨਾਂ ਤੇ ਜਾ ਖੜ੍ਹੇ ਹੋਏ।

ਮੋਤਾਂਜ਼ ਨੂੰ ਆਮ ਤੌਰ 'ਤੇ ਤਿੰਨ ਕਿਸਮਾਂ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਗ੍ਰਾਫਿਕ, ਵਰਨਣਾਤਮਕ (Narrative) ਅਤੇ ਵਿਚਾਰਾਤਮਕ (ideational) ਵਰਨਣਾਤਮਕ ਮੋਤਾਂਜ਼ ਵਿਚ ਇਕ ਇੱਕਲੇ ਵਿਸ਼ੇ ਨਾਲ ਜੁੜੇ ਹੋਏ, ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਸਥਿੱਤੀ ਬਿੰਦੂਆਂ ਵਾਲੇ ਬਹੁਤ ਸਾਰੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਅਤੇ ਬਿੰਬ ਸੰਯੋਜਿਤ ਕੀਤੇ ਜਾਂਦੇ ਹਨ। ਜਿਵੇਂ, ਕਥਾ ਚਿੱਤਰਾਂ ਵਿਚ, ਕਿਸੇ ਚਰਿੱਤਰ ਜਾਂ ਲੋਕੇਸ਼ਨ ਨੂੰ ਕਈ ਕੋਣਾਂ ਤੋਂ ਐਕਸਪਲੋਰ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਕਿ ਦਰਸ਼ਕ ਸਥਿਤੀ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦਾ ਸਮੁੱਚਾ ਬਿੰਬ ਨਿਰਮਿਤ ਕਰ ਲੈਣ। ਗ੍ਰਾਫਿਕ ਮੌਂਤਾਜ਼ ਵਿਚ ਸ਼ਾਟਸ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ ਵਸਤੂ ਮੁਤਾਬਕ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਉਸਦੇ ਵਾਸਤਵਿਕ ਸਰੂਪ ਜਾਂ ਪ੍ਰਕਿਰਤਿਕ ਪ੍ਰਗਟਾਵੇ ਕਾਰਨ ਜਕਸਟਾਪਜ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਇਕ ਦੂਸਰੇ ਦੇ ਨਾਲ ਰੱਖਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਕੁੱਝ ਹਿਰਾਵਲ ਸਿਨੇ-ਕ੍ਰਿਤੀਆਂ ਵਿਚ ਅਕਸਰ ਕੇਂਦਰੀ ਸੁਆਲ ਇਹ ਬਣ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਲੋਕਾਂ, ਵਸਤੂਆਂ ਅਤੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਅਕ੍ਰਿਤੀਆਂ ਆਦਿ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਬਿੰਬਾਂ ਵਿਚ ਗ੍ਰਾਫਿਕ ਸੰਬੰਧਾਂ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕ ਜੋੜ ਪਾਉਂਦੇ ਹਨ ਜਾਂ ਨਹੀਂ। ਗ੍ਰਾਫ਼ਿਕ ਮੋਤਾਂਜ਼ ਵਿਚ, ਸਥਿਰ ਸਥਿਤੀ ਦੀ ਬਜਾਏ ਅਕਸਰ ਗਤੀ ਦੇ ਸ਼ਾਟਸ ਦੌਰਾਨ ਕਟਿੰਗ ਕੀਤੀ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। ਇਸ ਨਾਲ ਇਕ ਬਿੰਬ ਦੁਆਰਾ ਦੂਜੇ ਦਾ ਵਿਸਥਾਪਨ ਅਸਾਨ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਵਿਚਾਰਾਤਮਕ ਮੋਤਾਂਜ਼ ਵਿਚ ਦੋ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਬਿੰਬ ਜੁੜਕੇ ਇਕ ਤੀਜੀ ਚੀਜ਼ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚ ਜਾਂਦੇ ਹਨ, ਇਕ ਵਿਚਾਰ ਤੱਕ, ਇਸ ਵਿਚਾਰ ਤੱਕ, ਜਿਸਦੇ ਉੱਭਰਨ ਵਿਚ ਉਹ ਸਹਾਇਤਾ ਕਰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਜਿਸਦੇ ਦੁਆਰਾ ਉਹ ਨਿਯੰਤਰਿਤ-ਨਿਰਦੇਸ਼ਿਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਮੌਂਤਾਜ਼ ਦੀਆਂ ਇਹ ਤਿੰਨੇ ਕਿਸਮਾਂ ਆਪਣੇ ਸ਼ੁੱਧ ਰੂਪ ਵਿਚ ਘਟ ਹੀ ਆਉਂਦੀਆਂ

ਹਨ। ਜਿਵੇਂ, ਵਿਚਾਰਾਤਮਕ ਮੋਂਤਾਜ਼ ਆਪਣੇ ਅੰਗਾਂ ਦੀ ਗ੍ਰਾਫਿਕ ਸਮਰੂਪਤਾ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਅੱਗੇ ਵੱਧਦਾ ਹੈ। ਏਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਬਿਰਤਾਂਤ ਮੋਂਤਾਜ਼ ਆਪਣੇ ਮੂਵਮੈਂਟ ਦੀ ਤਫਸੀਲ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਲਈ ਗ੍ਰਾਫਿਕ ਕਟਿੰਗ ਤੇ ਨਿਰਭਰ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਠੀਕ ਏਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ, ਵੱਖ-ਵੱਖ ਚੀਜ਼ਾਂ ਦਾ ਗ੍ਰਾਫਿਕ ਸੁਮੇਲ ਇੱਕ ਸੁਨਿਸ਼ਚਿਤ ਘਟਨਾ (ਸਿੱਟੇ) ਦੀ ਦਿਸ਼ਾ ਵਿਚ ਗਤੀ ਦੇ ਵਿਚਾਰ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸਾਉਂਡਟ੍ਰੈਕ ਦੀ ਆਮਦ ਨੇ ਮੋਂਤਾਜ਼ ਦੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ-ਪ੍ਰਭਾਵਾਂ ਨੂੰ ਕਈ ਗੁਣਾ ਵਧਾ ਦਿੱਤਾ। ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਅਤੇ ਪੁਦੋਵਕਿਨ ਨੇ ਸ਼ਾਟ-ਦਰ-ਸ਼ਾਟ ਕਥਾ ਜਾ ਵਿਚਾਰ ਦੇ ਖੁਲ੍ਹਦੇ ਜਾਣ ਦੀ ਲੇਟਵੀਂ (Horizontal) ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਦੇ ਬਰਕਸ ਖੜ੍ਹਵੇਂ(Vertical) ਮੋਂਤਾਜ਼ ਦੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦਾ ਵੀ ਹਵਾਲਾ ਦਿੱਤਾ ਹੈ। ਇਸ ਦਾ ਆਧਾਰ ਇਹ ਸੀ ਕਿ ਆਵਾਜ਼, ਹਰ ਪਲ ਜੋ ਸੁਣਿਆ ਅਤੇ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਰਿਹਾ ਹੈ, ਉਸਦੇ ਵਿਚ ਸੰਬੰਧ ਸਥਾਪਨਾ ਨੂੰ ਸੰਭਵ ਬਣਾ ਦਿੰਦੀ ਹੈ। ਸਿਨੇਮਾ ਵਿਚ ਆਵਾਜ਼ ਦੀ ਆਮਦ ਦੇ ਬਾਅਦ ਫਿਲਮ ਬਿੰਬ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚ ਸੁਤੰਤਰ ਇਕਾਈ ਨਹੀਂ ਮੰਨਿਆਂ ਜਾ ਸਕਦਾ ਸੀ, ਇਹ ਆਪਣੇ ਤੋਂ ਬਾਅਦ ਵਾਲੀ ਆਵਾਜ਼ ਨਾਲ ਅੰਤਰ ਕ੍ਰਿਆ ਕਰਦੀ ਸੀ। ਸੰਵਾਦ, ਸੰਗੀਤ, ਮਹੌਲੀ ਸ਼ੋਰ ਅਤੇ ਸੁਨਣਪ੍ਰਭਾਵਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਆਵਾਜ਼ ਸੰਬੰਧ ਇਸੇਜ਼ ਟ੍ਰੈਕ ਦੇ ਲਗਾਤਾਰ ਸਹਿਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਨਿਰਮਿਤ ਕੀਤੇ ਜਾ ਸਕਦੇ ਹਨ, ਜਾਂ ਇਹ ਇਕ ਸਮਾਨਅੰਤਰ ਬਣਤਰ ਅਤੇ ਢਾਂਚੇ ਅਤੇ ਡਿਜ਼ਾਇਨ ਦੀ ਰਚਨਾ ਕਰ ਸਕਦੇ ਸਨ, ਜੋ ਦਿਖਾਏ ਜਾ ਰਹੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਰਾਹੇ ਪਾਉਣ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰੇ। ਕੁਲ ਮਿਲਾਕੇ, ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਮੋਂਤਾਜ਼ ਇਕ ਅਜਿਹੇ ਅਸਾਧਾਰਨ ਕਾਰਕ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਾਹਮਣੇ ਆਇਆ ਜੋ ਹੋਰਨਾਂ ਕਲਾਵਾਂ ਨਾਲੋ ਚਲਚਿੱਤਰਾਂ ਨੂੰ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਬੁਨਿਆਦੀ ਅਤੇ ਗੁਣਾਤਮਕ ਰੂਪ ਨਾਲ ਅੱਲਗ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਜਾਂ ਇਹ ਕਹਿ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਇਸਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਸਿਨੇ-ਮਾਧਿਅਮ ਦੇ ਆਧਾਰ ਦੀ ਬਣ ਗਈ। ਭਾਵੇਂ ਇਹ ਵੀ ਸੱਚ ਹੈ ਕਿ ਕੁਝ ਫਿਲਮਕਾਰਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਕੱਥ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਾਕਤ ਅਤੇ ਸੁਹਜ ਨਾਲ ਸੰਚਾਰਤ ਕਰਨ ਲਈ ਮੋਂਤਾਜ਼ ਦੀ ਬਜਾਏ ਸਿਨੇਮਾ ਦੀਆਂ ਹੋਰਨਾ ਖਸੀਅਤਾਂ ਦੀ ਜਿਵੇਂ ਇਸਦੀ ਚਮਕ ਦਾ, ਗਤੀਮਾਨਤਾ ਦਾ ਅਤੇ ਯਥਾਰਥ-ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀ ਤਾਕਤ ਦਾ ਸਹਾਰਾ ਲਿਆ। ਇਨਾਂ ਵਿਚ **ਮਿਜ਼ੋਗੁਚੀ ਕੇਂਜੀ (ਜਾਪਾਨ)** **ਰਾਬਰਤੋ ਲਿਨੀ (ਇਟਲੀ)** ਅਤੇ **ਮਿਕਲੋਸ ਜਾਂਕਸੋ (ਹੰਗਰੀ)** ਜਿਹੇ ਫਿਲਮਕਾਰ ਅੱਗੇ ਸਨ। ਚਲੋ, ਅਸੀਂ ਆਪਣੀ ਮੂਲ ਚਰਚਾ ਵਲ ਵਾਪਸ ਚਲੀਏ।

ਮੋਂਤਾਜ਼ ਦੀਆਂ ਉਪਰੋਕਤ ਸਾਰੀਆਂ ਸੰਭਾਵਨਾਵਾਂ-ਸਮਰੱਥਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਅਤੇ ਦਰਸਾਉਣ ਵਿਚ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਏਨੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸੀ ਕਿ ਅੱਜ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਦੇ ਜਨਮ-ਦਾਤਾ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਯਾਦ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੇ ਨੰਬਰ ਤੇ ਜੇਕਰ ਕਿਸੇ ਦਾ ਨਾਂ ਲਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਹ ਬੇਸ਼ੱਕ ਪੁਦੋਵਕਿਨ ਹੀ ਸਨ ਪਰ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਅਤੇ ਪੁਦੋਵਕਿਨ ਦੇ ਵਿਚ ਮੋਂਤਾਜ਼ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਕਈ ਬੁਨਿਆਦੀ ਕੋਟੀ ਦੇ ਸੰਕਲਪਾਤਮਕ ਸਿਧਾਂਤਕ ਮੱਤਭੇਦ ਸਨ।

ਸਭ ਤੋਂ ਬੁਨਿਆਦੀ ਫਰਕ ਇਹ ਸੀ ਕਿ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ **ਜਾ ਮੋਂਤਾਜ਼ ਸਿਧਾਂਤ ਦਵੰਦਾਤਮਕ ਸੱਟ ਜਾਂ ਟੱਕਰ** (conflict or collision) **ਤੇ ਆਧਾਰਤ ਸੀ, ਜਦ ਕਿ ਪੁਦੋਵਕਿਨ ਦਾ ਸਿਧਾਂਤ ਸੰਗਿਆਨਕ ਸੰਯੋਜਨ** (cognitive or linkage) **ਤੇ ਅਧਾਰਤ ਸੀ।** ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੀ ਦਵੰਦਾਤਮਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਨਾ ਤਾਂ ਯਥਾਰਥ ਨੂੰ ਅਤੇ ਨਾ ਹੀ ਉਸਦੇ ਕਲਾਤਮਕ ਪੁਨਰ ਸਿਰਜਣ ਨੂੰ ਅਖੰਡ ਰੂਪ ਵਿਚ ਦੇਖਦੀ ਸੀ, ਇਸ ਲਈ ਉਹ ਮੋਂਤਾਜ਼ ਨੂੰ ਕਲਾ ਵਿਚ ਵਿਰੋਧੀਆਂ ਦੀ ਏਕਤਾ ਅਤੇ ਸੰਘਰਸ਼ (Unity & conftict of opposite) ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਦੇਖਦੇ ਸਨ। ਮੋਂਤਾਜ਼ ਉਨ੍ਹਾਂ ਲਈ ਦਿੱਖ ਨੂੰ ਚੀਰ ਕੇ ਯਥਾਰਥ ਦੇ ਸਾਰ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਣ ਦੀ ਵਿਧਾ ਸੀ, ਨਾ ਕਿ ਮਹਿਜ ਇਕ ਫਾਰਮ ਜਾਂ ਤਕਨੀਕ। ਮੋਂਤਾਜ਼ ਦੀ ਨਵੀਂ ਵਰਤੋਂ ਰਾਹੀਂ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਫ਼ਿਲਮ 'ਕਨਸਟਰਕਟ' ਕਰਨ ਦੀ ਉਸ ਪ੍ਰੰਪਰਾਗਤ ਪੱਧਤੀ ਤੇ ਹਮਲਾ ਬੋਲ ਦਿੱਤਾ, ਜਿਸ ਦੁਆਰਾ ਸੀਂਕਵੇਂਸੇਜ਼ ਨੂੰ ਸ਼ਾਂਤ ਨਿਰਵਿਘਿਨ ਢੰਗ ਨਾਲ ਸ਼ਾਂਤ-ਬੇਰੋਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਸਹਿਸੰਬੰਧਤ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਅਰਥਾਂ ਵਿਚ ਪੁਦੋਵਕਿਨ ਦੀ ਪੱਧਤੀ ਪੁਰਾਣੀ ਪੱਧਤੀ ਦਾ ਵਿਕਸਿਤ ਰੂਪ ਸੀ ਜਿਥੇ ਭੌਤਿਕਵਾਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤਾਂ ਸੀ ਪਰ ਪੱਧਤੀ ਦਵੰਦਵਾਦੀ ਨਹੀਂ ਸੀ। ਅਧਿਆਤਮਵਾਦੀ ਭਟਕਾਅ ਪੁਦੋਵਕਿਨ ਦੇ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਨੂੰ ਪ੍ਰਤੱਖਵਾਦੀ ਭਟਕਾਅ ਤੱਕ ਲੈ ਕੇ ਚਲੀ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਅਲੋਚਨਾਤਮਕ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਦੀ ਵਿਵਰਣਾਤਮਕ ਪੱਧਤੀ ਨਾਲ ਨਿਰਣਾਇਕ ਤੋੜ ਵਿਛੋੜਾ ਨਾ ਹੋਣ ਕਾਰਨ, ਸਮਾਜਵਾਦੀ ਸਮਾਜ ਦੇ ਯਥਾਰਥ ਦੇ ਚਿਤਰਣ ਵਿਚ ਉਹ "ਨਵੇਂ ਬਣਾਏ ਨਾਇਕ" ਦੁਆਰਾ ਪੁਰਾਣੇ ਨਾਇਕ ਨੂੰ ਵਿਸਥਾਪਿਤ ਕਰਨ ਤੱਕ ਚਲਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਸਮਾਜਵਾਦ ਦੇ ਅੰਤਰਵਿਰੋਧਾਂ ਦੀ ਅਣਦੇਖੀ ਦੀ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਵੀ ਉਸ ਵਿਚ ਲਗਾਤਾਰ ਦਿਖਾਈ ਦਿੰਦੀ ਸੀ। ਚੌਥੇ ਪੰਜਵੇਂ ਦਹਾਕੇ ਵਿਚ ਜਦੋਂ ਸੋਵੀਅਤ ਸੰਘ ਵਿਚ ਕਲਾ-ਸਾਹਿਤ-ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਵੀ ਮਸ਼ੀਨੀ ਭੌਤਿਕਵਾਦੀ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਦਾ ਬੋਲਬਾਲਾ ਸੀ ਤਾਂ ਪੁਦੋਵਕਿਨ ਨੂੰ ਖ਼ਾਸ ਤਰਜੀਹ ਮਿਲੀ (ਭਾਵੇਂ ਇਕ ਵਾਰੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੇ ਵੀ ਰੂਪਵਾਦ ਦਾ ਇਲਜ਼ਾਮ ਲੱਗਿਆ ਸੀ), ਜਦਕਿ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੂੰ **ਸ਼ਮਯਾਤਸਕੀ** ਤੋਂ ਲੈ ਕੇ **ਜਦਾਨੋਵ** ਤੱਕ ਦੀਆਂ ਕਠੋਰ ਅਲੋਚਨਾਵਾਂ ਦਾ ਸਾਹਮਣਾ ਕਰਨਾ ਪਿਆ।

ਪੁਦੋਵਕਿਨ ਦੇ ਨਾਲ ਆਪਣੇ ਤਿੱਖੇ ਮਤਭੇਦਾਂ ਦੀ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਇਕ ਥਾਂ ਬੜੀ ਹੀ ਦਿਲਚਸਪ ਢੰਗ ਨਾਲ ਚਰਚਾ ਕੀਤੀ ਹੈ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਲਿਖਿਆ ਹੈ—*"ਮੇਰੇ ਸਾਹਮਣੇ ਇਕ ਮੁੜਿਆ-ਤੁੜਿਆ ਪੀਲਾ ਕਾਗਜ਼ ਦਾ ਟੁਕੜਾ ਪਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ, ਉਸ ਤੇ ਇਕ ਰੱਹਸਪੂਰਣ ਟਿਪਣੀ ਅੰਕਿਤ ਹੈ:- ਲਿੰਕੇਜ਼-ਪੀ" ਅਤੇ "ਕਾਲੇਜ਼ਨ-ਈ" ।*

ਇਹ ਮੋਂਤਾਂਜ਼ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇ 'ਤੇ ਪੀ (ਪੁਦੋਵਕਿਨ) ਅਤੇ ਈ (ਮੈਂ ਖ਼ੁਦ) ਦਰਮਿਆਨ ਸਰਗਰਮ ਜ਼ੋਰ-ਅਜਮਾਇਸ਼ ਦਾ ਕਾਫ਼ੀ ਸੰਕੇਤ ਹੈ।" (ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ 'ਫ਼ਿਲਮ ਫਾਰਮ', ਮੇਰਿਡਿਅਨ ਬੁਕਸ, 1957, ਪੰਨਾ 37)

ਪੁਦੋਵਕਿਨ ਵੀ ਦਰਸ਼ਕ ਦੇ ਦਿਮਾਗ ਵਿਚ "ਕੈਰੀ ਓਵਰ" ਦੀ ਮਹੱਤਤਾ 'ਤੇ

ਜ਼ੋਰ ਦਿੰਦੇ ਸਨ, ਪਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਕਹਿਣਾ ਸੀ ਕਿ ਵਸਤੂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਮੇਲ਼ ਦੇ ਅੰਗ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਤੇ ਹੀ ਉਹ "ਫਿਲਮੀ ਜੀਵਨ ਨਾਲ ਅਮੀਰ ਹੋ ਪਾਉਂਦੀ ਹੈ" ਜਾਂ ਇੰਝ ਕਹਿ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਉਸਦਾ ਸਿਨੇ-ਕਲਾਤਮਕ ਪੁਨਰਸਿਰਜਣ ਹੋ ਪਾਉਂਦਾ ਹੈ। ਪੁਦੋਵਕਿਨ ਦਾ ਕਹਿਣਾ ਸੀ ਕਿ "ਫਿਲਮ ਨੂੰ ਸ਼ੂਟ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸਗੋਂ ਸੈਲੂਲਾਇਡ ਦੀਆਂ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਪੱਟੀਆਂ ਨਾਲ ਇਸਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਉਹ (ਪੱਟੀਆਂ) ਇਸਦਾ ਕੱਚਾ ਮਾਲ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ।" ਪੁਦੋਵਕਿਨ ਨੇ ਮੋਂਤਾਜ਼ ਦਾ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਕ ਇਸਤੇਮਾਲ ਕਰਨ ਦੀ ਥਾਂ ਗ੍ਰਿਫਤ ਦੇ ਵਾਂਗ ਮੋਂਤਾਜ਼ ਦਾ ਵਰਣਨਾਤਮਕ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ। ਪੁਦੋਵਕਿਨ ਦੀਆਂ ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਵਿਚ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ ਪੱਖ, ਅੰਤਰਜਗਤ ਦਾ ਪੱਖ ਵਧੇਰੇ ਤਾਕਤਵਰ ਹੈ। ਸਮਾਜਿਕ ਸੰਘਰਸ਼ਾਂ ਦੇ ਘਟਨਾ-ਪ੍ਰਵਾਹ ਦਾ ਜੋ "ਏਪਿਕ ਡਰਾਮਾ" ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੀਆਂ ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਦਾ ਫੌਕਸ ਹੈ, ਉਹ ਪੁਦੋਵਕਿਨ ਦੀਆਂ ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਵਿਚ ਮਨੁੱਖੀ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦੀਆਂ ਅੰਤਰਕਿਰਿਆਵਾਂ ਲਈ ਮਹਿਜ ਪਿਠਭੂਮੀ ਦਾ ਕੰਮ ਕਰਦਾ ਹੈ।

ਅਸੀਂ ਇੰਝ ਕਹਿ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਮੋਂਤਾਜ਼ ਦੇ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੋ ਆਪਸੀ ਵਿਰੋਧੀ ਸੰਕਲਪਾਂ ਵਿਚ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦਾ ਜ਼ੋਰ 'ਥੀਸਸ ਐਂਟੀਥੀਸਸ' ਤੇ ਸੀ ਜਦਕਿ ਪੁਦੋਵਕਿਨ ਦਾ ਜੋਰ 'ਸਿਨਥੀਸਸ' ਤੇ ਸੀ। ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦਾ ਜ਼ੋਰ ਵਿਰੋਧੀਆਂ ਦੇ ਸੰਘਰਸ਼ 'ਤੇ ਸੀ ਜਦਕਿ ਪੁਦੋਵਕਿਨ ਦਾ ਜ਼ੋਰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਏਕਤਾ 'ਤੇ। ਡੂੰਘਾਈ ਨਾਲ ਦੇਖਣ ਤੇ ਇਹ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਦੰਵਦਵਾਦ ਦੇ ਸੁਆਲ ਤੇ ਦੋ ਆਪਸੀ ਵਿਰੋਧੀ ਪੋਜ਼ੀਸ਼ਨਾਂ ਹਨ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਟਕਰਾ ਰਾਜਨੀਤੀ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਨ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਪਹਿਲਾਂ ਵੀ ਸਾਹਮਣੇ ਆਇਆ ਹੈ।

ਹੀਗਲ ਦੀ ਦਵੰਦਵਾਦੀ ਪੱਧਤੀ ਦੀ ਚਰਚਾ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਅਤੇ ਦਵੰਦਵਾਦੀ ਭੌਤਿਕਵਾਦ ਦੀ ਧਾਰਨਾ ਨੂੰ ਸਪੱਸ਼ਟ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਸਭ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਲੇਨਿਨ ਨੇ ਇਸ ਗੱਲ ਨੂੰ ਸਪੱਸ਼ਟ ਕੀਤਾ ਸੀ ਕਿ ਕਿਸੇ ਵੀ ਚੀਜ਼ ਦੇ ਅੰਦਰ ਵਿਰੋਧੀ ਤੱਤਾਂ ਵਿਚ ਸੰਘਰਸ਼ ਇਕ ਚਿਰ ਸਥਾਈ ਘਟਨਾ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਦ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਏਕਤਾ ਇਕ ਅਸਥਾਈ ਘਟਨਾ ਕਿਸੇ ਵੀ ਚੀਜ਼ ਨੂੰ ਜਾਨਣ ਦਾ ਮਤਲਬ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਸ ਦੀਆਂ ਅੰਦਰੂਨੀ ਵਿਰੋਧਤਾਈਆਂ ਨੂੰ ਜਾਨਣਾ, ਜਾਨਿ ਉਸ ਦੇ ਅੰਦਰ ਦੇ ਵਿਰੋਧੀ ਤੱਤਾਂ ਦੇ ਸੰਘਰਸ਼ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਕਰਨਾ, ਜਾਨਿ ਅਸੀਂ 'ਥੀਸਸ-ਐਂਟੀਥੀਸਸ' ਨੂੰ ਜਾਨਣ ਦੇ ਰਾਹੀਂ ਹੀ 'ਸਿਨਥੀਸਸ' ਨੂੰ ਸਮਝ ਸਕਦੇ ਹਾਂ। ਕਿਸੇ ਵੀ ਚੀਜ਼ ਨੂੰ ਇਕੈਹਿਰੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਦੇਖਦੇ ਹੋਏ ਅਤੇ ਫ਼ਿਰ ਉਸਦੇ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਹਿੱਸਿਆ ਨੂੰ ਉਸੇ ਸੰਪੂਰਣ ਦੇ ਇੱਕ ਅੰਗ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਦੇਖਦੇ ਹੋਏ ਅਸੀਂ ਉਸ ਚੀਜ਼ ਦੇ ਅਸਲੀ ਗਿਆਨ ਤੱਕ ਨਹੀਂ ਪਹੁੰਚ ਸਕਦੇ। ਚੀਨ ਵਿਚ **ਮਹਾਨ ਪ੍ਰੋਲੇਤਾਰੀ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਇਨਕਲਾਬ** (1966-76) ਦੌਰਾਨ ਜਦ ਇਹ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਬਹਿਸ ਉਠੀ ਸੀ ਤਾਂ **ਮਾਓ** ਨੇ ਇਕ ਵਾਰ ਫ਼ਿਰ ਇਸ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਖਾਸ ਅੰਦਾਜ਼ ਵਿਚ ਸਪੱਸ਼ਟ ਕਰਦੇ ਹੋਏ

ਦੱਸਿਆ ਸੀ ਕਿ ਮਾਰਕਸਵਾਦੀ ਦਵੰਦਵਾਦ ਦਾ ਅਸੂਲ ਹੈ,"ਇਕ ਦੋ ਵਿਚ ਵੰਡਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਨਾ ਕਿ ਇਹ ਕਿ, ਦੋ ਮਿਲਕੇ ਇਕ ਹੋ ਜਾਂਦੇ ਹਨ।" ਹੋਰ ਥਾਂ ਤੇ ਇਸ ਨੂੰ ਹੋਰ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸਪੱਸ਼ਟ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਮਾਓ-ਜ਼ੇ-ਤੁੰਗ ਨੇ ਲਿਖਿਆ ਹੈ -

"ਮਾਰਕਵਾਦੀ ਦਰਸ਼ਨ ਦਾ ਵਿਚਾਰ ਹੈ ਕਿ ਵਿਰੋਧੀ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਏਕਤਾ ਦਾ ਨਿਯਮ ਸੰਸਾਰ ਦਾ ਬੁਨਿਆਦੀ ਨਿਯਮ ਹੈ। ਇਹ ਨਿਯਮ ਸਮੁੱਚੇ ਸੰਸਾਰ ਤੇ ਲਾਗੂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ, ਚਾਹੇ ਕੁਦਰਤੀ ਜਗਤ ਹੋਏ, ਚਾਹੇ ਮਨੁੱਖੀ ਸਮਾਜ ਹੋਏ ਜਾਂ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਾ। ਕਿਸੇ ਵਿਰੋਧਤਾਈ ਵਿਚ ਵਿਰੋਧੀ ਤੱਤਾਂ ਵਿਚ ਏਕਤਾ ਵੀ ਕਾਇਮ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਸੰਘਰਸ਼ ਵੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਏਸੇ ਤੋਂ ਪ੍ਰੇਰਿਤ ਹੋ ਕੇ ਚੀਜ਼ਾਂ ਗਤੀਮਾਨ ਹੁੰਦੀਆਂ ਹਨ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਤਬਦੀਲੀ ਆਉਂਦੀ ਹੈ। ਅੰਤਰ ਵਿਰੋਧ ਹਰ ਥਾਂ ਮੌਜੂਦ ਰਹਿੰਦੇ ਹਨ, ਪਰ ਉਹ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਚੀਜ਼ਾਂ ਦੇ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਖਾਸੇ ਦੇ ਅਨਸਾਰੀ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਸਰੂਪ ਹਨ। ਕਿਸੇ ਘਟਨਾ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਅਤੇ ਵਸਤੂ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਵਿਚ ਵਿਰੋਧੀ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਏਕਤਾ ਹਾਲਾਤ ਨਾਲ ਬੰਨੀ, ਅਸਥਾਈ ਅਤੇ ਸੰਗਰਾਂਦੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਇਸ ਲਈ ਸਾਪੇਖ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਜਦ ਕਿ ਵਿਰੋਧੀ ਤੱਤਾਂ ਦਾ ਸੰਘਰਸ਼ ਨਿਰਪੇਖ ਚੀਜ਼ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।" (ਮਾਓ-ਜ਼ੇ-ਤੁੰਗ —ਲੋਕਾਂ ਦਰਮਿਆਨ ਵਿਰੋਧਤਾਈਆਂ ਨੂੰ ਸਹੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਹੱਲ ਕਰਨ ਦੇ ਬਾਰੇ 'ਚ 27 ਫਰਵਰੀ 1957, ਪਹਿਲਾਂ ਅੰਗ੍ਰੇਜ਼ੀ ਪਾਕੇਟ ਸੰਸਕਰਣ, ਪੰਨਾ-18)

ਨਿਚੋੜ ਦੇ ਤੌਰ ਵਿਚ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ **ਵਿਕਸਿਤ ਮਾਰਕਸਵਾਦੀ ਸਮਝ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ,ਘਟਨਾ ਵਹਿਣ ਦੇ ਜਾ ਵਿਚਾਰ ਅਨੁਭੂਤੀ ਵਹਿਣ ਦੇ ਇਕ ਰੇਖੀ ਵਿਵਰਣੀ ਤਫਸੀਲ 'ਤੇ ਜ਼ੋਰ ਦਿੰਦੇ ਹੋਏ ਅਤੇ ਅੰਦਰੂਨੀ ਦਵੰਦ ਦੇ ਉਪਰ ਮੇਲ਼ ਉਤੇ ਜੋਰ ਦਿੰਦੇ ਹੋਏ ਭੌਤਿਕਵਾਦੀ ਪੁਦੋਵਕਿਨ ਦਵੰਦਵਾਦੀ ਪਧਤੀ ਨਾਲ ਭੱਟਕ ਜਾਂਦੇ ਹਨ, ਜਦਕਿ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦਵੰਦਾਤਮਕ ਟਕਰਾਓ ਨੂੰ ਹੀ ਕੂੰਜੀਵਤ ਕੜੀ ਬਣਾ ਕੇ ਯਥਾਰਥ ਦੇ ਗਿਆਨ ਤੇ ਅਡੋਲ ਰੂਪ ਨਾਲ ਜ਼ੋਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ।**

ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਕਲਾਤਮਕ ਗਿਆਨ ਅਤੇ ਯਥਾਰਥ ਦੇ ਕਲਾਤਮਕ ਪੁਨਰ ਸਿਰਜਣ ਦੇ ਸੁਆਲ ਤੇ ਅਨੁਭਵਵਾਦੀ ਪਧੱਤੀ ਨੂੰ ਛੱਡਕੇ ਦਾਰਸ਼ਨਿਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਸੋਚਣ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਦਰਅਸਲ ਉਦੋਂ ਹੀ ਕਰ ਦਿੱਤੀ ਸੀ ਜਦ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਘਰੇਲੂ ਜੰਗ ਦੀ ਸਮਾਪਤੀ ਦੇ ਬਾਅਦ ਮਹਾਨ ਅਤੇ ਵਿਵਾਦਪੂਰਨ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ **ਵਸੇਵੇਲੋਦ ਮੇਅਰਹੋਲਡ** ਦੇ ਨਾਲ ਥਿਏਟਰ ਵਿਚ ਡਿਜ਼ਾਇਨਰ ਅਤੇ ਫਿਰ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਕੰਮ ਕਰਨਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤਾ ਸੀ। ਇਥੇ ਹੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਥਿਏਟਰ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਸਿਨੇਮਾ ਦੀ ਸ਼ਕਤੀ ਨੂੰ ਪਹਿਚਾਣਿਆ ਅਤੇ ਯਥਾਰਥ ਦੀ ਹੂ-ਬ-ਹੂ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦੀ ਪ੍ਰਕ੍ਰਿਤਕਵਾਦੀ ਸੋਚ ਨਾਲੋ ਫੈਸਲਾਕੁਨ ਤੋੜ ਵਿਛੋੜਾ ਕਰਕੇ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਦੇ ਉਸ ਸੰਕਲ ਦੀ ਦਿਸ਼ਾ ਵਲ ਯਾਤਰਾ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਕੀਤੀ ਜੋ ਜੀਵਨ ਦੇ ਸਾਰਭੂਤ ਅੰਦਰੂਨੀ ਦਵੰਦਾਂ ਦੀ ਸ਼ਿਨਾਖਤ ਅਤੇ ਪੜਤਾਲ ਉੱਤੇ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਹੱਲ ਦੀ ਲੋਕਪੱਖੀ ਦਿਸ਼ਾ ਦੀ ਸਮਝ ਉੱਤੇ ਜ਼ੋਰ ਦਿੰਦੀ ਸੀ। ਯਥਾਰਥਵਾਦ

ਦੀ ਇਹ ਨਵੀਂ ਸਮਝ ਭਾਵਨਾ ਪੈਦਾ ਹੋਣ ਵਾਲੇ ਭਾਵਆਵੇਗ ਦੀ ਬਜਾਏ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਿਚ ਇਕ ਅਲੋਚਨਾਤਮਕ ਸਮਝ ਪੈਦਾ ਕਰਨ 'ਤੇ ਜ਼ੋਰ ਦਿੰਦੀ ਸੀ। ਅੱਗੇ ਅਸੀਂ ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਵੱਖਰੇ ਤੌਰ ਤੇ ਚਰਚਾ ਕਰਾਂਗੇ ਕਿ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ, ਬਾਰਸਤਾ ਮੇਅਰ ਹੋਲਡ, ਕਿਸ ਤਰ੍ਹਾਂ **ਬ੍ਰੇਸ਼ਟ** ਦੇ ਨਾਟ-ਚਿੰਤਨ ਨਾਲ ਜੁੜਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਉਸ ਨੂੰ ਸਿਨੇਮਾ ਵਿਚ ਗੁਣਾਤਮਕ ਛਾਲ ਰਾਹੀਂ ਅੱਗੇ ਲੈ ਜਾਂਦੇ ਹਨ ਜਦਕਿ ਪੁਦੋਵਕਿਨ ਸਤਾਨਿਸਵਲਾਵਸਕੀ ਦੇ ਨਾਟ-ਚਿੰਤਨ ਨੂੰ ਸਿਨੇਮਾ ਦੀ ਦੁਨੀਆਂ ਵਿਚ ਲਾਗੂ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਇਸ ਨੂੰ ਵਿਸਤਾਰਿਤ ਕਰਦੇ ਪ੍ਰਤੀਤ ਹੁੰਦੇ ਹਨ।

ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ 1922-23 ਵਿਚ, ਥਿਏਟਰ ਤੋਂ ਸਿਨੇਮਾ ਦੀ ਦੁਨੀਆਂ ਵਲ ਯਾਤਰਾ ਦੀ ਤਿਆਰੀ ਕਰਦੇ ਹੋਏ, ਕੁਲੇਸ਼ੋਵ ਦੇ ਅਧੀਨ ਅਧਿਐਨ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਕੀਤੀ। ਮੋਂਤਾਜ਼ ਵਿਸ਼ੇ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਆਪਣੇ ਸੰਕਲਪਾਂ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ 'ਅਕਰਸ਼ਣਾਂ ਦਾ ਮੋਂਤਾਜ਼' ਨਾਮੀ ਲੇਖ ਵਿਚ ਸੂਤਰਬੱਧ ਕੀਤਾ ਜੋ ਕਵੀ **ਮਾਇਆਕੋਵਸਕੀ** ਦੁਆਰਾ ਸੰਪਾਦਿਤ ਮੈਂਗਜ਼ੀਨ 'ਲੇਫ' ਵਿਚ ਪ੍ਰਕਸ਼ਿਤ ਹੋਇਆ। ਇਹ ਲੇਖ ਇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ, ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੀ ਨਵੀ ਕਲਾਤਮਕ ਮੁਹਿੰਮ ਦਾ ਸਿਧਾਂਤਕ ਐਲਾਨਨਾਮਾ ਸੀ। ਇਸ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਵਕਾਲਤ ਕੀਤੀ ਸੀ ਕਿ ਐਜ਼ੀਟੇਸ਼ਨ ਦੇ ਉਦੇਸ਼ ਨਾਲ, ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਤੇ ਸੋਚੇ ਸਮਝੇ ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਝਟਕਿਆਂ ਰਾਹੀਂ ਸੱਟ ਮਾਰਨੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਮੋਂਤਾਜ਼ ਸੰਬੰਧੀ ਆਪਣੇ ਸੰਕਲਪਾਂ ਨੂੰ ਸਪੱਸ਼ਟ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਲਿਖਿਆ ਕਿ ਸ਼ਾਟ 'ਅ' ਅਤੇ ਸ਼ਾਟ 'ਬ' ਨੂੰ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅੰਤਰ ਸੰਬੰਧਿਤ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਜੋੜ 'ਸ' ਹੋ ਜਾਵੇ, ਪਰ 'ਸ' ਵੀ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚ ਇਕ ਸ਼ਾਟ ਹੋਵੇ। ਇਹ 'ਥੀਸਸ ਐਂਟੀਥੀਸਸ-ਸਿਨਥੀਸਸ' ਦਾ ਸਿਨੇਮਾਈ ਸਮਤੋਲ ਸੀ। ਆਪਣੀ ਗੱਲ ਸਪੱਸ਼ਟ ਕਰਨ ਦੇ ਲਈ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਜਪਾਨੀ ਲਿਪੀ ਤੋਂ ਇਕ ਦਿਲਚਸਪ ਉਦਹਾਰਨ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀ। ਜਪਾਨੀ ਲੇਖਣ ਵਿਚ ਅੱਖਰਾਂ ਦਾ ਸੰਯੋਜਨ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ 'ਕੁੱਤਾ' ਦੇ ਲਈ ਵਰਤੇ ਗਏ ਅੱਖਰ ਨੂੰ ਜਦ 'ਮੂੰਹ' ਦੇ ਲਈ ਵਰਤੇ ਗਏ ਅੱਖਰ ਨਾਲ ਜੋੜਿਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸ ਦਾ ਨਤੀਜਾ ਸਿਰਫ 'ਕੁੱਤੇ ਦਾ ਮੂੰਹ' ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ, ਸਗੋਂ 'ਭੌਂਕਣ' ਦੀ ਨਵੀਂ ਧਾਰਨਾ ਅਭਿਵਅਕਤ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਮੋਂਤਾਜ਼ ਦੀ ਤੁਲਨਾ ਇੱਕ ਅੰਦਰੂਨੀ ਦਹਿਨ ਇੰਜਣ ਦੇ ਅੰਦਰੂਨੀ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਸਫੋਟਾਂ ਨਾਲ ਕੀਤੀ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਕਾਰਨ ਕਾਰ ਅੱਗੇ ਨੂੰ ਗਤੀ ਫੜਦੀ ਹੈ। ਮੋਂਤਾਂਜ਼ ਸੰਬੰਧੀ ਆਪਣੀ ਇਸ ਧਾਰਨਾ ਨੂੰ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਸਭ ਤੋਂ ਸਟੀਕ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤਿਨਿਧੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਆਪਣੀ ਫਿਲਮ 'ਬੈਟਲਸ਼ਿਪ ਪੋਤੇਮਕਿਨ' ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ। ਪਰ ਮੋਂਤਾਂਜ਼ ਦੀ ਦਵੰਦਵਾਦੀ ਧਾਰਨਾ ਨੂੰ ਅਮਲ ਵਿਚ ਲਿਆਉਣ ਵਾਲੇ ਇਸ ਮਹਾਨ ਇਤਿਹਾਸਕ ਪ੍ਰਯੋਗ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਆਪਣੀ ਪਹਿਲੀ ਫ਼ਿਲਮ 'ਸਟਰਾਈਕ' ਵਿਚ ਇਸ ਦੀ ਝਲਕ ਪੇਸ਼ ਕਰ ਚੁਕੇ ਸਨ।

ਪ੍ਰਯੋਗਾਂ ਦੌਰਾਨ ਵਿਰੋਧਤਾਈਆਂ ਨਾਲ ਜੂਝਕੇ ਅੱਗੇ ਵਧਦੀ ਇਕ ਮਹਾਨ ਵਿਚਾਰ-ਯਾਤਰਾ

1924 ਵਿਚ, ਪ੍ਰੋਲੇਤਕੁਲਤ ਥਿਏਟਰ ਨੇ, ਜਿਸ ਨਾਲ ਜੁੜਕੇ ਕਈ ਨਾਟਕਾਂ ਦੇ ਲਈ ਡਿਜ਼ਾਈਨਿੰਗ ਅਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਦਾ ਕੰਮ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਕੀਤਾ ਸੀ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ 'ਪ੍ਰੋਲੇਤਾਰੀ ਦੀ ਡਿਕਟੇਟਰਸ਼ਿਪ ਦੇ ਵਲ' ਫ਼ਿਲਮ ਲੜੀ ਅੱਠ ਪ੍ਰਸੰਗਾਂ/ਕਿਸ਼ਤਾਂ ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਦੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਨ ਦੀ ਜਿੰਮੇਵਾਰੀ ਸੌਂਪੀਂ ਗਈ। ਏਸੇ ਦਾ ਨਤੀਜਾ 'ਸਟਰਾਈਕ' ਫ਼ਿਲਮ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਾਹਮਣੇ ਆਇਆ ਜਿਸਨੇ ਸੋਵੀਅਤ ਸਿਨੇਮਾ ਦੀ ਦਿਸ਼ਾ ਬਦਲ ਦਿੱਤੀ। ਇਹ ਫ਼ਿਲਮ ਜ਼ਾਰ ਕਾਲ ਦੇ ਰੂਸ ਵਿਚ ਮਜ਼ਦੂਰਾਂ ਦੀ ਇਕ ਹੜਤਾਲ ਦੀ ਪੂਰੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਅਤੇ ਫ਼ਿਰ ਉਸਦੇ ਨਿਰਦਈ ਦਮਨ ਨੂੰ ਦਰਸਾਉਂਦੀ ਸੀ। ਮਜ਼ਦੂਰ ਜਮਾਤ ਦੀ ਊਰਜਾ ਅਤੇ ਪ੍ਰਚੰਡ ਸ਼ਕਤੀ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਹਾਕਮ ਜਮਾਤਾਂ ਦੇ ਜਸੂਸਾਂ, ਉਕਸਾਵੇਬਾਜਾਂ ਅਤੇ ਹਥਿਆਰਬੰਦ ਦਸਤਿਆਂ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨੂੰ ਫ਼ਿਲਮ ਵਿਚ ਪ੍ਰਭਾਵੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਫ਼ਿਲਮ ਦਾ ਅੰਤ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੋ ਇਤਿਹਾਸ ਪ੍ਰਸਿਧ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਨਾਲ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ ਜਿਸ ਵਿਚ ਇਕ ਵਿਚ ਮਜ਼ਦੂਰਾਂ ਦਾ ਕਤਲੇਆਮ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਵਿਚ ਇਕ ਸਾਨ੍ਹ ਨੂੰ ਜਿਬਹ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਦਿਖਾਇਆ ਗਿਆ ਸੀ। ਇਸ ਫ਼ਿਲਮ ਵਿਚ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਮੋਂਤਾਂਜ਼ ਦੀ ਧਾਰਨਾ ਨੂੰ ਵਿਵਹਾਰ ਵਿਚ ਲਾਗੂ ਕੀਤਾ। ਆਪਣੇ ਨਾਟਕੀ ਸਫ਼ਰ ਦੇ ਦਿਨਾਂ ਵਿਚ ਲਿਖੇ 'ਅਕਰਸ਼ਣਾ ਦਾ ਮੋਂਤਾਜ' ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਉਪਰ, ਦਹਲਾਉਣ ਵਾਲੇ, ਚਮਤਕਾਰੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਝੜੀ ਦੀ ਜਿਹੜੀ ਗਲ ਕੀਤੀ ਸੀ, ਉਸਤੋਂ ਵੀ ਦੋ ਕਦਮ ਅੱਗੇ ਜਾਂਦੇ ਹੋਏ ਇਸ ਫ਼ਿਲਮ ਵਿਚ ਦਸਤਾਵੇਜੀ ਪੱਧਤੀ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਖਾਰਿਜ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਫ਼ਿਲਮ ਘਟਨਾਕ੍ਰਮ ਦੀ ਵਿਵਸਥਿਤ ਤਫਸੀਲ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਥਾਂ ਇਤਿਹਾਸ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਤੱਥਾਂ ਦੀ ਵਿਵਸਥਿਤ ਚੋਣ ਤੋਂ ਨਿਕਲ ਰਹੇ ਤਰਕ ਨੂੰ ਦਰਸ਼ਕ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਾਉਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਨਾਇਕ ਦੀ ਰਸਮ ਨੂੰ ਤੋੜਦੀ ਹੋਈ, ਪਹਿਲੀ ਵਾਰੀ ਮਜ਼ਦੂਰ ਜਮਾਤ ਨੂੰ ਸਮੂਹਿਕ ਨਾਇਕ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੈ। 'ਸਟਰਾਈਕ' ਦੇ ਨਿਰਮਾਣ ਅਤੇ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਨ ਦੇ ਦੌਰ ਵਿਚ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਫ਼ਿਲਮ ਨਿਰਮਾਣ ਦੇ ਕਲਾਤਮਕ ਤਕਨੀਕੀ ਪੱਖਾਂ ਨਾਲੋਂ ਵੀ ਵੱਧ ਸਿਨੇਮਾ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਡੂੰਘੇ ਫਲਸਫਾਈ ਸੁਆਲਾਂ ਨਾਲ ਟਕਰਾ ਰਹੇ ਸਨ ਅਤੇ ਪੁਦੋਵਕਿਨ ਵਰਗੇ ਸਾਥੀ ਸਹਿਕਰਮੀ ਨਾਲ ਤਿੱਖੀ ਬਹਿਸ ਜਾਰੀ ਸੀ। ਉਸ ਦੌਰ ਨੂੰ ਯਾਦ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਲਿਖਿਆ ਸੀ ਕਿ ਉਸ ਮਾਹੌਲ ਵਿਚ ਮੇਰੇ ਪੜ੍ਹਨ ਦੀ ਮੇਜ਼ ਤੇ ਭੌਤਿਕਵਾਦੀ ਦਵੰਦਵਾਦ ਦੀਆਂ ਕ੍ਰਿਤਾਂ ਨੇ ਸੁਹਜਸ਼ਾਸ਼ਤਰ ਦੀਆਂ ਕਿਤਾਬਾਂ ਵਿਸਥਾਪਤ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਸੀ।

1925 ਵਿਚ 'ਬੈਟਲਸ਼ਿਪ ਪੋਤੇਨਕਿਨ' ਫ਼ਿਲਮ ਬਣੀ ਅਤੇ ਰਲੀਜ਼ ਹੋਈ। 1905 ਦੇ ਰੂਸੀ ਇਨਕਲਾਬ ਦੀ ਵਰ੍ਹੇਗੰਡ ਦੇ ਮੌਕੇ ਤੇ ਸਰਕਾਰ ਨੇ ਕੁਝ ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਦੇ

ਨਿਰਮਾਣ ਦਾ ਫੈਸਲਾ ਲਿਆ ਸੀ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਦੀ ਜਿੰਮੇਵਾਰੀ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੂੰ ਸੌਂਪੀ ਗਈ। ਸਿਨੇਮਾ ਵਿਚ ਦਿਖਾਇਆ ਯੁੱਧਪੋਤ ਪੋਤੇਮਕਿਨ ਦੇ ਨੌਸੈਨਿਕਾਂ ਦਾ ਵਿਦਰੋਹ ਮੂਲ ਰੂਪ ਵਿਚ 1905 ਦੇ ਇਨਕਲਾਬੀ ਘਟਨਾ-ਦ੍ਰਿਸ਼ ਨੂੰ ਦਿਖਾਉਣ ਵਾਲੀਆਂ ਸਾਰੀਆਂ ਕੜੀਆਂ ਵਿਚੋਂ ਇਕ ਸੀ। ਪਰ ਜਦੋਂ ਪਟਕਥਾ ਉਤੇ ਕੰਮ ਅੱਗੇ ਵਧਿਆ ਤਾਂ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੂੰ ਲੱਗਿਆ ਕਿ ਨੌਸੈਨਿਕਾਂ ਦੇ ਵਿਦਰੋਹ, ਔਦੇਸੱਾਂ ਦੇ ਮਜ਼ਦੂਰਾਂ ਦੀ ਹੌਸਲਾ ਵਧਾਉ ਪ੍ਰਤੀਕਿਰਿਆ ਅਤੇ ਕੱਜ਼ਾਕਾਂ ਦੁਆਰਾ ਨਿਰਦਈ ਦਮਨ ਦਾ ਪੂਰਾ ਘਟਨਾਕ੍ਰਮ ਆਪਣੇ ਆਪ ਵਿਚ 1905 ਦੇ ਇਨਕਲਾਬ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਅਤੇ ਸਾਰਤੱਤ ਨੂੰ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧੀ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਦੂਜੇ, ਉਹ ਇਤਿਹਾਸ ਦਾ ਡਾਕੂਮੈਂਟਰੀ ਵਰਗੀ ਵਿਵਰਣਾਤਮਕ ਤਫਸੀਲ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਬਜਾਏ ਕਰਨਾ ਵੀ ਇਹੀ ਚਾਹੁੰਦੇ ਸਨ ਕਿਉਂਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ ਕਲਾਕ੍ਰਿਤੀ ਦਾ ਮਕਸਦ ਵੀ ਇਹੀ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਨਤੀਜੇ ਵਜੋਂ, ਪੂਰੀ ਫ਼ਿਲਮ ਪੋਤੇਮਕਿਨ ਉੱਤੇ ਵਿਦਰੋਹ ਅਤੇ ਔਦੈੱਸਾ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ’ਤੇ ਹੀ ਕੇਂਦਰਤ ਕਰ ਦਿੱਤੀ ਗਈ।

‘ਬੈਟਲਸ਼ਿਪ ਪੋਤੇਮਕਿਨ’ ਨਾ ਸਿਰਫ਼ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੀਆਂ ਮੌਂਤਾਂਜ਼ ਸੰਬੰਧੀ ਧਾਰਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਮੂਰਤ ਰੂਪ ਦੇਣ ਵਾਲੀ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧੀ ਫ਼ਿਲਮ ਸੀ, ਸਗੋਂ ਇਹ ਉਸ ਦੀ ਪ੍ਰਤਿਭਾ ਦੀ ਸਭ ਤੋਂ ਸੰਘਣੀ ਅਤੇ ਸਭ ਤੋਂ ਸਫਲ ਅਭਿਵਿਅਕਤੀ ਵੀ ਸੀ। ਕਈ ਵਾਰ ਇਸ ਨੂੰ ਦੁਨੀਆਂ ਦੀਆਂ ਮਹਾਨਤਮ ਫ਼ਿਲਮਾਂ ਦਾ ਦਰਜ਼ਾ ਮਿਲਿਆ ਅਤੇ ਅੱਜ ਵੀ ਜਦੋਂ ਕਦੀ ਸਿਨੇਮਾਂ ਵਿਦਵਾਨ ਅਤੇ ਅਲੋਚਕ ਸਭ ਤੋਂ ਮਹਾਨ ਫ਼ਿਲਮ ਦੇ ਕੋਈ ਲਿਸਟ ਬਣਾਉਂਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਉਸ ਵਿਚ ‘ਪੋਤੇਮਕਿਨ’ ਜ਼ਰੂਰ ਸ਼ਾਮਿਲ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਫ਼ਿਲਮ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਦੀ ਹੱਦ ਇਹ ਸੀ ਕਿ ਇੰਡੋਨੇਸ਼ੀਆ ਵਿਚ ਡੱਚ ਯੁੱਧਪੋਤ ਤੇ ਵਿਦਰੋਹ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਨੌਸੈਨਿਕਾਂ ਨੇ ਆਪਣੇ ਮੁਕਦਮੇ ਦੌਰਾਨ ਇਹ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕੀਤਾ ਸੀ ਕਿ ਵਿਦਰੋਹ ਦੀ ਪ੍ਰੇਰਣਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ‘ਬੈਟਲਸ਼ਿਪ ਪੋਤੇਮਕਿਨ’ ਫ਼ਿਲਮ ਤੋਂ ਮਿਲੀ ਸੀ। ਪੂਰੇ ਚੌਥੇ ਦਹਾਕੇ ਦੌਰਾਨ ਯੂਰਪੀ ਮਜ਼ਦੂਰ ਲਹਿਰ ਵਿਚ ਇਸ ਫਿਲਮ ਦੀ ਪ੍ਰਚੰਡ ਲੋਕਪ੍ਰਿਅਤਾ ਬਣੀ ਰਹੀ। ਦੂਜੇ ਸੰਸਾਰ ਯੁੱਧ ਦੇ ਬਾਅਦ, ਇਸ ਫਿਲਮ ਦੇ ਕਾਰਣ ਜਪਾਨ ਵਿਚ ਇਕ ਰਾਜਨੀਤਿਕ ਸੰਘਰਸ਼ ਉੱਠਿਆ ਸੀ ਅਤੇ ਇਸ ਫਿਲਮ ਨੂੰ ਜ਼ਿਆਦਾ ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਮਜ਼ਦੂਰਾਂ ਨੂੰ ਦਿਖਾਉਣ ਲਈ ਇਕ ਨਾਗਰਿਕ ਕਮੇਟੀ ਦੀ ਸਥਾਪਨਾ ਵੀ ਕੀਤੀ ਗਈ ਸੀ।

ਇਹ ਫਿਲਮ ਨਾ ਸਿਰਫ ਜਨਤਾ ਦੀ ਸਮੂਹਿਕ ਤਾਕਤ, ਇਤਿਹਾਸ ਸਿਰਜਣ ਦੀ ਤਾਕਤ ਅਤੇ ਅਜਿਤਤਾ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਅਤੇ ਰਾਜ ਸੱਤਾ ਦੀ ਨਿਰਦਈਤਾ ਦੇ ਯਥਾਰਥ ਨੂੰ ਸੈਲੂਲਾਇਡ ’ਤੇ ਫੜਨ ਅਤੇ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਇਕ ਸੁਚੇਤ ਅਤੇ ਵਿਗਿਆਨਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਸੋਚੀ ਸੱਮਝੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਸੀ, ਸਗੋਂ ਇਹ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਇਕ ਅਲੋਚਨਾਤਮਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਦੇਣ ਨਾਲ ਹੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਜ਼ੋਸ਼ ਪੈਦਾ ਕਰਨ ਦਾ ਕੰਮ ਵੀ ਕਰ ਰਹੀ ਸੀ। ਪ੍ਰੰਪਰਾਗਤ ਥਿਏਟਰ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਵਿਚ ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਆਵੇਗ ਦੀ ਜੋ ਸਰਦਾਰੀ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਅਤੇ ਏਪਿਕ ਥਿਏਟਰ-ਪੇਸ਼ਕਾਰੀਆਂ ਵਿਚ ਜੋ ਤਰਕ ਦੀ ਬਹੁਤਾਤ ਹੁੰਦੀ ਸੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੋਵਾਂ

ਦਾ ਦਵੰਦਵਾਦੀ ਮੇਲ਼ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਵਿਵਹਾਰਕ ਧਰਾਤਲ ਉੱਤੇ 'ਪੋਤੇਮਕਿਨ' ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਫਿਰ ਇਸ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤੀਕਰਨ ਦੀ ਦਿਸ਼ਾ ਦਾ ਅੱਗੇ ਕਦਮ ਪੁਟਿਆ, ਜਿਸਦੀ ਚਰਚਾ ਅਸੀਂ ਅੱਗੇ ਕਰਾਂਗੇ।

'ਬੈਟਲਸ਼ਿਪ ਪੋਤੇਮਕਿਨ' ਵਿਚ ਬਾਹਰਮੁੱਖੀ ਅਤੇ ਅੰਤਰਮੁੱਖੀ ਕਾਰਨਾਂ ਦੇ ਸੁਚੱਜੇ ਦਵੰਦਵਾਦੀ ਸੰਤੁਲਨ ਦੇ ਪਿੱਛੇ ਸਭ ਤੋਂ ਮਹਤੱਵਪੂਰਨ ਕਾਰਨ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਫਿਲਮ ਵਿਚ, ਸ਼ੁਰੂਆਤੀ ਅੰਤਰਬੋਧ ਦੇ ਬਾਅਦ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਹਰ ਤਫ਼ਸੀਲ ਨੂੰ ਅਤਿਅੰਤ ਸਾਵਧਾਨੀ ਨਾਲ ਨਿਯੋਜਿਤ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਉਹ ਆਪਣੀ ਇਸ ਸਥਾਪਨਾ ਨੂੰ ਵਿਵਹਾਰ ਵਿਚ ਸਿੱਧ ਕਰਨ ਵਿਚ ਸਫਲ ਰਹੇ ਕਿ ਮੋਂਤਾਜ਼ ਮਹਿਜ ਇਕ ਸੰਪਾਦਨ-ਤਕਨੀਕ ਹੀ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਪੂਰੀ ਫਿਲਮ ਵਿਚ ਸਾਨੂੰ ਸ਼ਾਟਾਂ ਦੇ ਅੰਦਰ ਕਾਉਂਟਰ ਪੁਆਂਇਟ, ਸਾਰੇ ਸੀਕਵੇਂਸੇਜ਼ ਵਿਚ ਕਾਉਂਟਰ ਪੁਆਂਇਟ ਮੂਡ, ਟੈਂਪੋ, ਟੋਨ, ਟੈਕਸਚਰ, ਚਿਹਰੇ ਅਤੇ ਲੋਕ ਸਮੂਹ ਦਾ 'ਕਾਉਂਟਰ ਪੁਆਂਇਟ' ਦੇਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲਦੇ ਹਨ। ਹਰੇਕ ਟਕਰਾਓ ਇਕ ਹੀ ਬੁਨਿਆਦੀ ਟਕਰਾ ਨੂੰ ਅਭਿਵਿਅਕਤ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਔਦੈੱਸਾ ਵਿਚ ਅਤੇ ਸਮੁਚੇ ਰੂਸ ਵਿਚ 1905 ਦੇ ਇਨਕਲਾਬ ਦੌਰਾਨ ਜਮਾਤਾਂ ਦਾ ਟਕਰਾ। ਔਦੈੱਸਾ ਬੰਦਰਗਾਹ ਦੀਆਂ ਪੌੜੀਆਂ ਵਾਲਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸ਼ਾਇਦ ਫਿਲਮ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਅਤੇ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਸੀਕਵੈਂਸ ਹੈ ਜਿਸ ਵਿਚ ਕੱਜ਼ਾਕਾਂ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨਾਗਰਿਕਾਂ ਦਾ ਕਤਲੇਆਮ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਦਿਖਾਇਆ ਗਿਆ ਹੈ ਜੋ ਪੋਤੇਮਕਿਨ ਦੇ ਵਿਦਰੋਹੀਆਂ ਦਾ ਸੁਆਗਤ ਕਰਨ ਲਈ ਬੰਦਰਗਾਹ ਵਲ ਉਤਰਦੇ ਹੋਏ ਪੌੜੀਆਂ ਤੇ ਇੱਕਠੇ ਹੋਏ ਹਨ। ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਫੁਟਾਰਿਆਂ ਦੀ ਇਕ ਲੜੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਮੋਂਤਾਂਜ਼ ਦੀ ਜੋ ਧਾਰਨਾ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀ ਸੀ, ਉਸ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ, ਹਰ ਪੱਖ ਤੋਂ ਇਸ ਸੀਕਵੈਂਸ ਨੇ ਮੂਰਤ ਰੂਪ ਦੇ ਦਿਤਾ ਹੈ। ਭੀੜ ਦਾ ਉੱਮੜਨਾ, ਮਾਰਚ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਸਫੇਦ ਬੂਟਾਂ ਦੇ ਸ਼ਾਟ, ਤਲਵਾਰਾਂ ਦਾ ਚਮਕਣਾ, ਪਲ ਭਰ ਲਈ ਸਕਰੀਨ ਤੇ ਚਿਹਰਿਆਂ ਦੇ ਕੋਲਜ਼ਅਪ ਨਾਲ ਭਰ ਜਾਣਾ, ਇਕ ਪਾਸੇ ਕਜ਼ਾਕਾਂ ਦੇ ਦਬਾਅ ਨਾਲ ਭੀੜ ਦਾ ਉੱਤੇ ਪੌੜੀਆਂ ਵਲ ਵਾਪਸ ਜਾਣਾ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਠੀਕ ਉਸੇ ਸਮੇਂ ਇੱਕ ਬੱਚੇ ਦਾ ਗੱਡੀ ਦਾ ਲੰਮੀਆਂ ਪੌੜੀਆਂ ਤੇ ਹੇਠਾਂ ਵਲ ਨੂੰ ਲੁੜਕਦੇ ਜਾਣਾ। ਆਪਸ ਵਿਚ ਵਿਰੋਧੀ ਸ਼ਾਟਾਂ ਦੀ ਟੱਕਰ ਨਾਲ ਸਿਨੇਮਾ ਵਿਚ ਨਵੇਂ ਅਰਥ ਉਤਪੰਨ ਕਰਦੇ ਜਿਸ ਦਵੰਦਵਾਦੀ ਮੋਂਤਾਂਜ਼ ਸਿਧਾਂਤ ਦੀ ਵਿਸਥਾਰ ਸਹਿਤ ਅੱਗੇ ਜਾ ਕੇ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ 'ਫਿਲਮ ਸੈਂਸ (1942 ਵਿਚ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ) ਅਤੇ 'ਫਿਲਮ ਫਾਰਮ'(1949 ਵਿਚ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਤ) ਕਿਤਾਬਾਂ ਵਿਚ ਸੰਕਲਿਤ ਲੇਖਾਂ ਵਿਚ ਕੀਤਾ, ਉਸ ਦਾ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਉਦਾਹਰਣ ਉਹ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ "ਔਦੈੱਸਾ ਦੀਆਂ ਪੌੜੀਆਂ" ਦੇ ਸੀਕੈਂਵਸਜ਼ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕਰ ਚੁੱਕੇ ਸਨ। ਇਸ ਸੀਕਵੈਂਸ ਦੀ ਤਾਕਤ ਤਦ ਉੱਭੱਰ ਕੇ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਦੀ ਹੈ ਜਦ ਦਰਸ਼ਕ ਦਾ ਦਿਮਾਗ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਸੁਤੰਤਰ ਸ਼ਾਟਾਂ ਨੂੰ ਮਿਲਾ ਕੇ ਇਕ ਨਵਾਂ, ਭਿੰਨ, ਧਾਰਨਾਤਮਕ ਪ੍ਰਭਾਵ ਨਿਰਮਿਤ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ ਜੋ ਉਨ੍ਹਾਂ ਸ਼ਾਟਾਂ ਦੇ ਵਿਵਰਣਾਤਮਕ ਪੱਖ ਨੂੰ ਇਕ ਦਮ ਪਿੱਛੇ ਧਕੇਲ ਦਿੰਦਾ ਹੈ। ਸਿਨੇਮਾਈ ਸਥਾਨ ਅਤੇ ਕਾਲ ਦੇ ਤੇਜ਼ ਪਰਿਚਾਲਣ

ਅਤੇ ਉਲਟ ਪੁਲਟ ਨਾਲ, ਪੌੜੀਆਂ ’ਤੇ ਕਤਲੇਆਮ ਅਤੇ ਥੱਲੇ ਕਜ਼ਾਕ ਅਤੇ ਉਪਰ ਜ਼ਾਰ ਦੀ ਮਿਲਸ਼ਿਆਂ ਦੇ ਵਿਚ ਸੈਂਕੜੇ ਨਾਗਰਿਕਾਂ ਦੇ ਫਸੇ ਹੋਣ ਦਾ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਇਕ ਸ਼ਕਤੀਸ਼ਾਲੀ ਪ੍ਰਤੀਕਾਤਮਕ ਅਰਥ ਗ੍ਰਹਿਣ ਕਰ ਲੈਂਦਾ ਹੈ।

ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦਾ ਅਗਲਾ ਪ੍ਰੋਜੈਕਟ ‘ਅਕਤੂਬਰ’ ਫਿਲਮ ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਸੀ ਜੋ 1928 ਵਿਚ ਪ੍ਰਦਰਸ਼ਿਤ ਹੋਈ। ਅਕਤੂਬਰ ਇਨਕਲਾਬ ਦੀ ਦਸਵੀਂ ਵਰ੍ਹੇਗੰਢ ਦੇ ਅਯੋਜਨ ਲਈ ਬਣਨ ਵਾਲੀਆਂ ਫਿਲਮਾਂ ਵਿਚੋਂ ਇਹ ਵੀ ਇਕ ਸੀ। ਇਨਕਲਾਬ ਦੇ ਇਤਿਹਾਸ ਸੰਬੰਧੀ ਦਸਤਾਵੇਜ਼ਾਂ ਦੀ ਡੂੰਘੀ ਜਾਂਚ ਪੜਤਾਲ ਦੇ ਬਾਅਦ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਜਿਹੜੀ ਫਿਲਮ ਤਿਆਰ ਕੀਤੀ ਉਹ ਕਥਾ ਫਿਲਮ ਦੇ ਬਚੇ-ਖੁਚੇ ਤਾਣੇ-ਬਾਣੇ ਨੂੰ ਵੀ ਟੁਕੜੇ-ਟੁਕੜੇ ਕਰਦੀ ਹੋਈ ਸ਼ਾਇਦ ਫਿਲਮ ਲੇਖ ਵਰਗੀ ਕੋਈ ਚੀਜ਼ ਸੀ। ‘ਪ੍ਰੋਤੇਮਕਿਨ’ ਜੇਕਰ ਖ਼ਾਸੇ ਤੋਂ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਐਜੀਟੇਸ਼ਨਲ ਫਿਲਮ ਸੀ, ਤਾਂ ‘ਅਕਤੂਬਰ’ ਇਕ ਸਿਧਾਂਤਕ ਚਰਚਾ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੀ ਹੋਈ ਪ੍ਰੋਪੇਗੰਡਾ ਫਿਲਮ ਸੀ। ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ‘ਸਟਰਾਈਕ’ ਅਤੇ ‘ਪੋਤੇਮਕਿਨ’ ਦੇ ਬਾਅਦ ਵਿਚ ਆਪਣੇ ਸਿਨੇ-ਸਿਧਾਂਤ ਨੂੰ ਵਿਕਸਿਤ ਕਰਦੇ ਹੋਏ, ਜਾਣ-ਬੁੱਝ ਕੇ ‘ਅਕਤੂਬਰ’ ਦੀ “ਬੌਧਿਕ”ਜਾਂ ‘ਵਿਚਾਰਧਾਰਕ’ ਮੌਤਾਂਜ਼ ਦੀ ਇਕ ਪ੍ਰਯੋਗਸ਼ਾਲਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਰਤੋਂ ਕੀਤੀ। ਇਸ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਸੰਪਾਦਨ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਹੋਰ ਵੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਅਮੂਰਤ ਹੋ ਗਈ। ਸ਼ਾਟਸ ਵਿਚਲੀ ਸੰਬੰਧ ਸਥਾਪਨਾ ਇਸ ਵਿਚ ਦ੍ਰਿਸ਼ੀ ਜਾਂ ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਨਾ ਹੋ ਕੇ ਸੰਕਲਪਾਤਮਕ ਹੋ ਗਿਆ। ਇਸ ਫਿਲਮ ਦੀ ਨਾ ਸਿਰਫ ਅਲੋਚਕਾਂ ਨੇ ਅਲੋਚਨਾ ਕੀਤੀ, ਸਗੋਂ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੇ ਵੀ ਇਸਦੇ ਕਾਫੀ ਹੱਦ ਤੱਕ ਅਣਬੁੱਝ ਹੋਣ ਦੀ ਸ਼ਿਕਾਇਤ ਕੀਤੀ, ਸੋਵੀਅਤ ਸੰਘ ਦੇ ਕਲਾ ਮਾਹਰਾਂ ਨੇ ਅਤੇ ਕਮਿਊਨਿਸਟ ਪਾਰਟੀ ਦੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਮਾਮਲਿਆਂ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਲੋਕਾਂ ਨੇ ਵੀ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ’ਤੇ ਰੂਪਵਾਦੀ ਅਤਿਵਾਦੀ ਕੁਲੀਨਵਾਦੀ ਅਤੇ ਸੁਹਜਵਾਦੀ ਦਾ ਦੋਸ਼ ਲਗਾਇਆ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਅਲੋਚਨਾਵਾਂ ਦਾ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਕੋਈ ਵਿਰੋਧ ਨਹੀਂ ਕੀਤਾ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਕੇਂਦਰੀ ਚਿੰਤਾਂ ਦਾ ਮੁੱਖ ਵਿਸ਼ਾ ਇਹ ਸੀ ਕਿ ਦਵੰਦਵਾਦੀ ਟ੍ਰੀਟਮੈਂਟ ਵਿਚ ਉਹ ਫੇਲ੍ਹ ਕਿੱਥੇ ਹੋਏ ? ਕੀ ਸਿਨੇਮਾ ਜਿਹਾ ਸਭ ਤੇ ਵਧੇਰੇ ਵਿਕਸਿਤ ਕਲਾ ਮਾਧਿਅਮ ਵੀ ਵਿਚਾਰ ਸੰਚਾਰਣ ਜਾਂ ਵਿਚਾਰਧਾਰਕ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਦਾ ਤੁਲਨਾਤਮਕ ਹੋਰ ਪ੍ਰਤੱਖ ਅਤੇ ਹੋਰ ਪ੍ਰਭਾਵੀ ਸਾਧਨ ਨਹੀਂ ਬਣ ਸਕਦਾ ? ਏਸੇ ਦੋਚਿੱਤੀ ਦੇ ਵਿਚ ਹੀ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਆਪਣੀ ਨਵੀਂ ਫਿਲਮ ‘ ਔਲਡ ਐਂਡ ਨਿਉ’ (1929) ਤੇ ਕੰਮ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤਾ। ਇਹ ਫਿਲਮ ਸੋਵੀਅਤ ਸੰਘ ਦੇ ਪਿੰਡਾਂ ਵਿਚ ਖੇਤੀ ਦੇ ਸਮੂਹੀਕਰਣ ਅਤੇ ਮਸ਼ੀਨੀਕਰਨ ਦੀ ਮੁਹਿੰਮ ’ਤੇ ਕੇਂਦਰਤ ਸੀ। ‘ਪੋਤੇਮਕਿਨ’ ਦੀ ਉੱਗਰਤਾ,ਆਵੇਗਾਤਮਕਤਾ ਅਤੇ ਚੁਸਤੀ ਦੇ ਉਲਟ ਇਹ ਫਿਲਮ ਸ਼ਾਂਤ ਅਤੇ ਫੈਲੀ ਹੋਈ ਸੀ। ਇਸ ਦੀ ਸੰਰਚਨਾ ਕੁੱਝ-ਕੁੱਝ, ਇਕ ਗੀਤਾਂ ਵਰਗੀ ਕਵਿਤਾ ਜਿਹੀ ਸੀ। ਇਸ ਫਿਲਮ ਵਿਚ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਅਮੂਰਤ ਰੰਗ ਦਾ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਖਾਮੋਸ਼ ਫਿਲਮ ਵਿਚ ਆਵਾਜ਼ ਦੀ ਵਰਤੋਂ ਦੀ ਵੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ। ਇਸ ਫਿਲਮ ਨੂੰ ਵੀ ਰੂਪਵਾਦੀ

ਭਟਕਾਅ ਦੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੂਸ਼ਣਾ ਦਾ ਸਾਹਮਣਾ ਕਰਨਾ ਪਿਆ ਜੋ 'ਅਕਤੂਬਰ' ਤੇ ਲੱਗ ਚੁੱਕੇ ਸਨ। ਅੱਜ ਮੁੜ ਵਿਚਾਰ ਦੇ ਹੋਏ ਇਹ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਫਿਲਮ ਪੈਦਾਵਾਰੀ ਸੰਬੰਧਾਂ ਅਤੇ ਸਮਾਜਿਕ ਸੰਬੰਧਾਂ ਦੀ ਸਮਾਜਵਾਦੀ ਰੂਪਬਦਲੀ, ਭੌਤਿਕ ਤੱਰਕੀ ਅਤੇ ਜੀਵਨ ਮੁੱਲਾਂ ਅਤੇ ਜੀਵਨ ਸ਼ੈਲੀ ਦੀ ਪੱਧਰ ਤੇ ਜਾਰੀ ਨਵੇਂ ਪੁਰਾਣੇ ਦੇ ਟਕਰਾ ਨੂੰ ਤਾਂ ਦਿਖਾਉਂਦੀ ਹੈ, ਪਰ ਸਮਾਜਵਾਦੀ ਸਗਰਾਂਦੀ ਦੌਰ ਵਿਚ ਜਾਰੀ ਜਮਾਤੀ ਸੰਘਰਸ਼ ਦੇ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਸੂਖ਼ਮ ਅਤੇ ਵਿਆਪਕ ਰੂਪਾਂ ਉਤੇ ਰੌਸ਼ਨੀ ਨਹੀਂ ਪਾਉਂਦੀ। ਪਰ ਇਸਦੇ ਲਈ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੀ ਵਿਚਾਰ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਦੋਸ਼ੀ ਨਹੀਂ ਸੀ, ਸਮਾਜਵਾਦੀ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਜਮਾਤੀ ਸੰਘਰਸ਼ ਦੀ ਲਗਾਤਾਰਤਾ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਸਪੱਸ਼ਟ ਸਮਝ ਬਣਾਉਣ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਹੀ ਸੋਵੀਅਤ ਸੰਘ ਵਿਚ ਚੌਥੇ ਦਹਾਕੇ ਦੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਹੋਈ ਅਤੇ ਇਸ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਨੂੰ ਨਤੀਜੇ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਾਉਣ ਦਾ ਕੰਮ ਚੀਨੀ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਇਨਕਲਾਬ (1966-67) ਨੇ ਕੀਤਾ। *'ਔਲਡ ਐਂਡ ਨਿਊ'* ਦੇ ਨਿਰਮਾਣ ਦੇ ਸਮੇਂ ਆਮ ਸੋਚ ਇਹੀ ਹੋਇਆ ਕਰਦੀ ਸੀ ਕਿ ਮਾਲਕੀ ਦੇ ਰੂਪ ਸਮੇਤ ਪੈਦਾਵਾਰ ਦੇ ਸੰਬੰਧ ਵਿਚ ਬਦਲਾਓ ਅਤੇ ਫਿਰ ਉਸਦੇ ਬਾਅਦ ਪੈਦਾਵਾਰੀ ਤਾਕਤਾਂ ਦਾ ਵਿਕਾਸ-ਸਮਾਜਵਾਦੀ ਰੂਪਬਦਲੀ ਦਾ ਇਹੀ ਮੁੱਖ ਕਾਰਜ ਹੈ।

ਖ਼ੈਰ, ਇਕ ਵਾਰੀ ਫਿਰ ਅਸੀਂ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੀ ਕੇਂਦਰੀ ਚਿੰਤਾ ਦੇ ਵਲ ਪਰਤੀਏ। ਕਲਾ ਦੀ ਸਮਾਜਿਕ ਭੂਮਿਕਾ ਦੇ ਸੁਆਲ 'ਤੇ ਸੋਚਦੇ ਹੋਏ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਇਕ ਸਰਵੋਤਮ ਕਲਾ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਫਿਲਮ ਵਿਧਾ ਤੋਂ ਵੱਧ ਤੋਂ ਵੱਧ ਸੰਭਵ ਦੀ ਆਸ ਰੱਖ ਰਹੇ ਸਨ ਅਤੇ ਇਹ ਵੀ ਆਸ ਰੱਖ ਰਹੇ ਸਨ ਕਿ ਪ੍ਰੰਪਰਾਗਤ ਵਰਣਾਤਮਕਤਾ, ਪ੍ਰਤਖਤਾ ਅਤੇ ਪ੍ਰੰਪਰਾਗਤ ਪ੍ਰਤੀਕਵਾਦ ਤੋਂ ਉੱਪਰ ਉਠਕੇ ਫਿਲਮ ਵਿਧਾ ਅਮੂਰਤ ਅਤੇ ਬਿੰਬਤਮਕਤਾ ਦੀਆਂ ਨਵੀਂਆਂ ਉਚਾਈਆਂ ਨੂੰ ਹਾਸਿਲ ਕਰ ਲਵੇਗੀ ਅਤੇ ਫਿਰ ਸਮਾਜਿਕ ਚੇਤਨਾ ਯਥਾਰਥ ਦੇ ਏਸ ਅਤੀ ਉਨੰਤ ਅਤੇ ਅਤੀ ਅਮੂਰਤ ਕਲਾਤਮਕ ਪੁਨਰਸਿਰਜਣ ਦੇ ਬੋਧ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਵਾਸਤਵਿਕ ਜਗਤ ਦਾ ਜੋ ਸੰਕਲਪਾਤਮਕ ਗਿਆਨ ਪ੍ਰਾਪਤ ਕਰੇਗੀ ਤਾਂ ਉਹ ਅਤਿਅੰਤ ਉਨੰਤ, ਵਿਆਪਕ ਅਤੇ ਸੂਖਮ ਪੱਧਰ ਦਾ ਹੋਵੇਗਾ।

ਚਿੰਤਨ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਨੂੰ ਬਿਆਨ ਕਰਨ ਵਾਲੀ ਰਹੱਸਮਈ ਡਾਇਰੀ ਅਤੇ ''ਸਰਮਾਇਆ'' ਤੇ ਫ਼ਿਲਮ ਬਣਾਉਣ ਦੀ ਯੋਜਨਾ

ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੀ ਮੌਤ ਦੇ ਸਾਲਾਂ ਬਾਅਦ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਰਿਹਾਇਸ਼ ਅਸਥਾਨ ਤੋਂ ਇਕ ਡਾਇਰੀ ਮਿਲੀ ਜਿਸ ਵਿਚ ਫੁੱਟਕਲ ਟਿੱਪਣੀਆਂ ਦੀ ਭਰਮਾਰ ਸੀ। ਇਹ ਨੋਟ, ਕੰਮ ਕਰਦੇ ਹੋਏ, ਸ਼ੂਟਿੰਗ ਦੌਰਾਨ, ਸੰਪਾਦਨ-ਕਮਰੇ ਵਿਚ, ਇੱਧਰ-ਉੱਧਰ ਲਏ ਗਏ ਸਨ। ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਨੋਟਸ ਉਹਨਾਂ ਸਾਲਾਂ ਦੋਰਾਨ ਲਏ ਗਏ ਸਨ ਜਦ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ 'ਅਕਤੂਬਰ' ਪੂਰੀ ਕਰਨ ਤੋਂ ਬਾਅਦ 'ਔਲਡ ਐਂਡ ਨਿਊ' ਬਣਾ ਰਹੇ ਸਨ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੇ ਚਾਰੇ ਪਾਸਿਆਂ

ਤੋਂ ਹਮਲਿਆਂ ਦੀ ਵਾਛੜ ਹੋ ਰਹੀ ਸੀ, ਜਾਣੀ 1923 ਤੋਂ 1930 ਦਰਮਿਆਨ।

ਇਨ੍ਹਾਂ ਨੋਟਸਾਂ ਤੋਂ ਪਤਾ ਲੱਗਦਾ ਹੈ ਕਿ "ਅਕਤੂਬਰ" ਦੀ ਅਖੌਤੀ ਅਸਫਲਤਾ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਉਪਰ ਲੱਗੇ ਰੂਪਵਾਦੀ ਭਟਕਾ ਦੇ ਦੋਸ਼ ਦੀ ਪੜਤਾਲ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਇਨ ਇਸ ਸੁਆਲ ਨਾਲ ਜੂਝ ਰਹੇ ਸਨ ਕਿ **ਆਖਿਰਕਾਰ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਹੈ ਕੀ ? ਕੀ ਇਹ ਸਿਰਫ ਯਥਾਰਥ ਦੀਆਂ ਤ.ਫਸੀਲਾਂ ਦਾ ਗ੍ਰਾਫਿਕ ਵਿਸਥਾਰ ਨਾਲ ਵਰਣਾਤਮਕ ਚਿਤੱਰਣ ਹੈ ? ਕੀ ਇਹ ਸਿਰਫ ਬਾਹਰਮੁੱਖੀ ਯਥਾਰਥ ਨੂੰ ਵਧੇਰੇ ਸੰਘਣਾ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧਕ ਬਨਾਉਣ ਦੇ ਲਈ ਕਲਾਤਮਕ ਨਾਟਕੀਅਤਾ ਦੇ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਨਾਇਕਾਂ ਦੇ ਸਿਰਜਣ ਕਰਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮਨੋਜਗਤ ਦੀਆਂ ਡੂੰਘਾਈਆਂ ਵਿਚ ਉਤਰਣ ਦੀ ਵਿਧੀ ਹੈ ? ਜੇਕਰ ਅਮੂਰਤ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੀਕ-ਰੂਪਕ-ਬਿੰਬ ਆਦਿ, ਕਲਾ ਦੇ ਸਿਰਫ ਲਾਜ਼ਮੀ ਘਟਕਾਂ ਅੰਗ ਹੁੰਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਸਾਰੀਆਂ ਕਲਾਵਾਂ ਦੇ ਮੇਲ਼ ਤੋਂ ਗਠਿਤ ਸਰਵ ਉਨੰਤ ਕਲਾ-ਸਿਨੇਮਾ ਵਿਚ ਪ੍ਰੰਪਰਾਗਤ ਕਥਾਤਮਕਤਾ ਅਤੇ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਵਰਨਣਮਕਤਾ ਦੇ ਰੂਪ ਦੇ ਸੀਮਾਂਤਾਂ ਤੇ ਕਬਜ਼ਾ ਕਰਕੇ, ਕੀ ਵਿਕਸਿਤ ਧਰਾਤਲ ਦੇ ਅਮੂਰਤਨ ਵਿਚ ਛਾਲ ਮਾਰਨਾ ਸਿਨੇਮਾ ਦੇ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਦਾ ਬੁਨਿਆਦੀ ਕਾਰਜ ਨਹੀਂ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ?**

ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਆਪਣੀ ਡਾਇਰੀ ਦੀਆਂ ਟਿੱਪਣੀਆਂ ਵਿਚ ਲਗਾਤਾਰ, ਸਮਾਜਵਾਦੀ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਦੀ ਏਸ ਮਸ਼ੀਨੀ ਭੌਤਿਕਵਾਦੀ ਸਮਝ ਦਾ ਵਿਰੋਧ ਕੀਤਾ ਹੈ ਕਿ ਚੀਜ਼ਾਂ ਦਾ ਸਿੱਧਾ-ਸਾਦਾ, ਸਰਲ-ਸੁਗਮ, ਸੰਚਾਰਯੁਕਤ,"ਸ਼ਬਦ-ਬ-ਸ਼ਬਦ ਪੇਸ਼" ਬਿਉਰਾ ਹੀ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਹੈ ਅਤੇ ਹਰ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਾ ਅਮੂਰਤਨ ਰੂਪਵਾਦ ਦੇ ਖੱਡੇ ਦੇ ਵਲ ਕੁਰਾਹੇ ਤੋਂ ਵਧ ਕੁਝ ਵੀ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਸਮਾਜਿਕ ਜੀਵਨ ਦੀਆਂ ਭੌਤਿਕ ਹਾਲਤਾਂ ਦੇ ਵਿਕਸਿਤ ਹੋਣ ਅਤੇ ਵਧੇਰ ਵਿਕਸਿਤ ਕਲਾ-ਵਿਧਾਵਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਗਟ ਹੋਣ ਨਾਲ ਹੀ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਕਲਾਤਮਕ ਅਮੂਰਤਨ ਦੇਆਂ ਵਧੇਰੇ ਵਿਕਸਿਤ ਪੜਾਵਾਂ ਦੇ ਵਲ ਛਾਲ ਨੂੰ ਜਨਤਾ ਦੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਉਥਾਨ ਅਤੇ ਕਲਾ ਦੀ ਤਰੱਕੀ ਦੇ ਲਈ ਲਾਜ਼ਮੀ ਮੰਨਦੇ ਸਨ। ਕਲਾ ਵਿਚ "ਸਾਧਾਰਨ ਜੀਵਨ ਤੋਂ ਅਮੂਰਤ ਅਤੇ ਸਮਾਨੀਕ੍ਰਿਤ ਬਿੰਬਾਵਲੀ ਵਿਚ ਛਾਲ" ਨੂੰ ਉਹ ਲਾਜ਼ਮੀ ਮੰਨਦੇ ਸਨ। ਆਪਣੀਆਂ ਮੁਢੱਲੀਆਂ ਤਿੰਨ ਫਿਲਮਾਂ ਵਿਚ ਸਵੈ-ਖੋਜੇ, ਵਿਚਾਰਾਤਮਕ ਮੋਂਤਾਜ਼ ਦਾ ਜ਼ਿਆਦਾ ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਰਚਨਾਤਮਕ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਉਹ ਕਦਮ-ਬ-ਕਦਮ ਅੱਗੇ ਵਧੇ। 'ਸਟਰਾਈਕ' ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਜਮਾਤੀ ਘੋਲ ਦੇ ਪੈਦਾ ਹੋਏ ਵਿਕਾਸ ਅਤੇ ਉਸਦੇ ਰੂਪਾਂ ਤੇ ਬਣੀ ਇਕ ਚੰਗੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਗਠਿਤ ਸਿੱਖਿਆਦਾਇਕ ਫਿਲਮ ਸੀ। 'ਪੋਤੇਮਕਿਨ' ਇਕ ਐਜੀਟੇਸ਼ਨਲ ਫਿਲਮ ਸੀ ਜਿਸ ਵਿਚ ਇਨਕਲਾਬੀ ਕਥਾ ਦਾ ਵੇਰਵਾ ਜਾਂ ਉਸਦੇ ਕਿਸੇ ਚਰਿੱਤਰ ਨੂੰ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧੀ ਚਰਿਤੱਰ ਬਣਾ ਕੇ ਉਸਦੇ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ ਦਵੰਦਾਂ ਦਾ ਚਿਤੱਰਣ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਬਜਾਏ ਪੂਰੇ ਇਨਕਲਾਬ ਦੀ ਇਕ ਘਟਨਾ ਦੇ ਦਵੰਦਾਂ ਨੂੰ ਦਵੰਦਵਾਦੀ ਮੋਂਤਾਜ਼ ਸ਼ੈਲੀ ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਰਾਹੀਂ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ ਕਿ ਬਣਾਈ ਗਈ ਬਿੰਬ ਲੜੀ ਨੇ ਉਸ ਘਟਨਾ ਨੂੰ ਪੂਰੇ ਇਨਕਲਾਬ ਦਾ ਰੂਪਕ ਬਣਾ ਦਿੱਤਾ

ਅਤੇ ਬੁਨਿਆਦੀ ਸਮਾਜਿਕ ਅੰਤਰਵਿਰੋਧਾਂ ਤੋਂ ਪਰਦਾ ਲਾਹੁੰਦੇ ਹੋਏ ਜਮਾਤੀ ਘੋਲ ਦੀ ਇਤਿਹਾਸਿਕ ਸਿੱਖਿਆ ਨੂੰ ਇਕ ਜੋਸ਼ੀਲੇ ਹੋਕੇ ਵਿਚ ਬਦਲ ਦਿਤਾ। ਕਥਾ ਫਿਲਮਾਂ ਦੇ ਵਰਨਣਾਤਮਕ ਅਤੇ ਰਿਕਾਰਡ ਰੂਪੀ ਪ੍ਰੰਪਰਾਗਤ ਵਿਵਹਾਰ ਨਾਲ ਟਕਰਾਉਂਦੇ ਹੋਏ 'ਅਕਤੂਬਰ' ਫਿਲਮ ਵਿਚ ਬਿਨਾਂ ਸ਼ੱਕ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਇਕ ਦੂਜੇ ਸਿਰੇ ਤੇ ਜਾ ਖੜ੍ਹੇ ਹੋਏ ਲਗੱਦੇ ਹਨ। ਰੋਜ਼ਾਨਾ ਜੀਵਨ ਦੇ ਸਿਲਸਿਲੇਵਾਰ ਚਿੱਤਰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਅਤੇ ਸਮਾਜਿਕ ਨਿਸ਼ਾਨੇ ਨੂੰ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਚਰਿੱਤਰਾਂ,ਨਾਇਕਾਂ ਦੇ ਜੀਵਨ ਉਦੇਸ਼ ਵਿਚ ਬਦਲਣ ਕਰਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਅੰਦਰੂਨੀ ਜਗਤ ਦੇ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ ਚਿਤੱਰਣ ਦੀ ਵਿਧਾ ਦੇ ਬਰਕਸ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਪੂਰੀ ਜਨਤਾ ਦੇ ਸਮੂਹਿਕ ਨਾਇਕਤਵ ਨੂੰ ਅਤੇ ਇਤਿਹਾਸ ਦੇ ਬੁਨਿਆਦੀ ਤਰਕ ਨੂੰ ਪਰਦੇ ਤੇ ਪੇਸ਼ ਕਰ ਦੇਣਾ ਚਾਹੁੰਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਇਸ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਵਿਚ ਫਿਲਮ ਵਿਧਾ ਨੂੰ ਅਮੂਰਤ, ਆਮਿਆਈ ਬਿੰਬਾਵਲੀ ਦੀਆਂ ਉੱਚਾਈਆਂ ਤੇ ਲੈ ਜਾਣਾ ਚਾਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਦੇ ਤਰਕਸ਼ੀਲ ਨਤੀਜੇ, ਜਾਹਿਰਾ ਤੌਰ ਤੇ ਏਸੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਂਣੇ ਸਨ ਕਿ ਉਹ ਅਮੂਰਤ ਵਿਚਾਰ ਦੇ ਸਪੱਸ਼ਟ ਤਰਕ ਦਾ ਪੱਖ ਲੈ ਕੇ ਕਥਾ ਸੂਤਰ ਦੀ ਲਾਜ਼ਮੀ ਸ਼ਰਤ ਨੂੰ ਸਿਰੇ ਤੋਂ ਖ਼ਾਰਿਜ ਕਰ ਦੇਣ।

ਏਸੇ ਦਾ ਨਤੀਜਾ ਸੀ–'ਅਕਤੂਬਰ' ਦਾ ਨਿਰਮਾਣ ਸੀ, ਉਹ ਪਹਿਲਾ ਮਹਾਨ, ਮੌਲਿਕ ਸਿਨੇ–ਪ੍ਰਯੋਗ ਜਿਸ ਵਿਚ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਮੂਰਤ ਤਥਪੂਰਣਤਾ ਅਤੇ ਕਥਾਤਮਕਤਾ ਨਾਲੋਂ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਤੋੜ–ਵਿਛੋੜਾ ਕਰ ਲਿਆ। ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਹ ਇਕ ਚਿੰਤਨ ਫਿਲਮ ਸੀ ਜਿਸ ਵਿਚ ਅਕਤੂਬਰ ਇਨਕਲਾਬ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ, ਘਟਨਾਵਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਨਹੀਂ, ਸਗੋਂ ਥਿਉਰਮਾਂ ਦੀ ਇਕ ਪੂਰੀ ਲੜੀ ਦੇ ਨਤੀਜੇ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਖ਼ੁਦ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੇ ਸ਼ਬਦਾਂ ਵਿਚ, *"ਨਾਟਕ ਕਵਿਤਾ ਅਤੇ ਬੈਲੇ ਦੇ ਬਾਅਦ 'ਅਕਤੂਬਰ' ਇਕ ਨਵਾਂ ਰੂਪ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਹੈ—ਵਿਸ਼ਾ ਵਸਤੂਆਂ ਦੀ ਲੜੀ ਤੇ ਆਧਾਰਿਤ ਲੇਖਾਂ ਦਾ ਸੰਗ੍ਰਹਿ।"*

ਪਹਿਲਾਂ ਦੇ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ, ਮਹਾਨ, ਮੌਲਿਕ ਤਜ਼ਰਬਿਆਂ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ 'ਅਕਤੂਬਰ' ਵਿਚ ਵੀ ਬਹੁਤ ਸਾਰੀਆਂ ਅਣਘੜਤਾਵਾਂ ਸਨ, ਤਜ਼ਰਬਿਆਂ ਦੀਆਂ ਕਈ ਨਵੀਨਤਾਵਾਂ ਅਣਬੁਝੀਆਂ ਸਨ, ਅਮੂਰਤਨ ਕਈ ਥਾਂ ਪੂਰੀ ਤਰਕ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਨਾਲੋਂ ਅੱਲਗ ਹੋ ਗਿਆ ਸੀ ਜੋ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਵਿਚ ਭਰਮ ਵੀ ਪੈਦਾ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਪਰ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੇ ਲੇਖਣ ਅਤੇ ਸਿਨੇਮਾ ਵਿਚ ਸ਼ੁਰੂ ਤੋਂ ਅੰਤ ਤੱਕ ਜੋ ਅਡੋਲ ਭੌਤਿਕਵਾਦੀ ਜੀਵਨ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਅਤੇ ਦਵੰਦਵਾਦੀ ਵਿਧਾ ਪ੍ਰਤੀ ਜੋ ਹਠੀਲਾ ਸੱਦਾ ਮੌਜੂਦ ਹੈ, ਉਹ ਸਾਨੂੰ ਮਜ਼ਬੂਰ ਕਰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਇਕ ਪ੍ਰਯੋਗ ਦੀ ਅੰਸ਼ਿਕ ਅਸਫਲਤਾ ਤੇ, ਜੇਕਰ ਅਸੀਂ ਉਸ ਵਿਚ ਰੂਪਵਾਦੀ ਅਤੇ ਹੀਗਲਵਾਦੀ ਵਿਚਾਰਵਾਦੀ ਦਵੰਦਵਾਦੀ ਭਟਕਾਅ ਦੇਖਦੇ ਹਾਂ, ਤਾਂ ਵੀ ਫੈਸਲੇ ਸੁਣਾਉਂਣ ਦੀ ਬਜਾਏ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੇ ਚਿੰਤਨ ਦੇ ਅੱਗੇ ਅਤੇ ਪਿਛੇ ਦੇ ਸੂਤਰਾਂ ਨੂੰ ਜੋੜਦੇ ਹੋਏ ਇਹ ਜਾਨਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰੀਏ ਕਿ ਆਖਿਕਾਰ ਸਿਨੇਮਾ ਦਾ ਇਹ ਮਹਾਨ ਸਿਧਾਂਤਕਾਰ ਕੀ ਕਹਿਣਾ

ਅਤੇ ਕਰਨਾ ਚਾਹੁੰਦਾ ਸੀ ?

'ਅਕਤੂਬਰ' ਦੀਆਂ ਕੁਝ ਕੁ ਅਸਫਲਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਯੋਗਾਂ ਦੀਆਂ ਅਸਫਲਤਾਵਾਂ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਵੀ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਚਿੰਤਨ ਦੀ ਆਪਣੀ ਮੂਲ ਦਿਸ਼ਾ ਤੇ ਅਡੋਲ ਰਹੇ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਜਿਸ ਡਾਇਰੀ ਦੀ ਅਸੀਂ ਉਪਰ ਚਰਚਾ ਕੀਤੀ ਹੈ, ਉਸਦੇ ਨੋਟਸ ਇਹ ਮੰਨਣ ਦਾ ਲੋੜੀਂਦਾ ਆਧਾਰ ਮੁਹੱਈਆ ਕਰਾਉਂਦੇ ਹਨ ਕਿ ਦੋਸ਼ਾਂ-ਅਵਿਸ਼ਵਾਸਾਂ ਅਤੇ ਗਲਤ-ਫਹਿਮੀਆਂ ਨਾਲ ਜੂਝ ਰਹੇ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਆਪਣੇ ਤਰਕਾਂ ਨੂੰ ਹੋਰ ਤੇਜ਼ ਕਰ ਰਹੇ ਸਨ। 'ਸਟਰਾਈਕ' 'ਪੋਤੇਮਕਿਨ' ਅਤੇ 'ਅਕਤੂਬਰ' ਦਾ ਨਵੇਂ ਸਿਰੇ ਤੋਂ, ਵਾਰ-ਵਾਰ, ਸਰਲ, ਬਾਹਰਮੁੱਖੀ ਸਾਫਗੋਈ ਨਾਲ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਉਹ ਆਪਣੀਆਂ ਗਲਤੀਆਂ ਦੀ ਸ਼ਿਨਾਖ਼ਤ ਕਰ ਰਹੇ ਸਨ, ਇਸ ਗੱਲ ਦੀ ਪੜਤਾਲ ਕਰ ਰਹੇ ਸਨ ਕਿ ਇਹ ਫਿਲਮਾਂ ਦਵੰਦਵਾਦੀ ਚਿੰਤਨ ਦੀ ਸਿੱਖਿਆ ਦੇਣ ਵਿਚ ਕੀ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾ ਸਕੀਆਂ ਅਤੇ ਨਵੇਂ ਸਿਰੇ ਤੋਂ ਇਸ ਵਿਰਾਟ ਸੁਆਲ ਦੇ ਰੂਬਰੂ ਖੜ੍ਹੇ ਹੋ ਰਹੇ ਸਨ ਕਿ ਚਿੰਤਨ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਦਾ ਫ਼ਿਲਮ ਵਿਚ ਅਜਿਹਾ ਅਨੁਵਾਦ ਆਖਿਰਕਾਰ ਕਿਵੇਂ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇ ਕਿ ਚਲਦੇ ਫਿਰਦੇ ਚਿੱਤਰ ਅਮੂਰਤ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰ ਰਹੇ ਹੋਣ। ਇਹ ਸੋਚਦੇ ਹੋਏ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਦਿਮਾਗ ਵਿਚ ਆਪਣੀ ਧਾਰਨਾ ਨੂੰ ਮੂਰਤ ਰੂਪ ਦੇਣ ਵਾਲਾ ਇਕ ਅਨੋਖਾ ਵਿਚਾਰ ਆਇਆ ਅਤੇ ਉਹ ਸੀ '**ਸਰਮਾਇਆ**' ਦਾ ਫਿਲਮਾਂਕਣ। ਡਾਇਰੀ ਦੇ ਸ਼ੁਰੂ ਵਿਚ ਹੀ ਇਹ ਨਿਹਚਾਮਈ ਘੋਸ਼ਣਾ ਹੈ, *"ਤਾਂ ਇਹ ਤੈਅ ਹੋ ਚੁਕਿਆ ਹੈ. ਅਸੀਂ ਸਰਮਾਏ ਤੇ ਫਿਲਮ ਬਣਾ ਰਹੇ ਹਾਂ, ਪਟਕਥਾ ਕਾਰਲ ਮਾਰਕਸ ਦੀ ਹੋਵੇਗੀ। ਇਹੀ ਇੱਕ-ਇੱਕ ਤਰਕਸ਼ੀਲ ਹੱਲ ਹੈ।"* ਇਹ ਡਾਇਰੀ ਮਿਲਣ ਤੱਕ "**ਸਰਮਾਇਆ**" ਤੇ ਫਿਲਮ ਬਨਾਉਣ ਦੇ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੇ ਐਲਾਨ ਨੂੰ ਘੱਟ-ਵੱਧ ਇਕ ਸ਼ੇਖੀ, ਇਕ ਅੱਧਾ ਗੰਭੀਰ ਅੱਧਾ ਮਜ਼ਾਕੀਆਂ ਸ਼ਗੂਫਾ ਹੀ ਮੰਨਿਆ ਜਾਂਦਾ ਸੀ।

ਇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਿਨੇਮਾਈ ਲੇਖ, ਸਿਨੇਮਾ ਦੇ ਜ਼ਰੀਏ ਵਿਚਾਰਕ ਦਖ਼ਲ ਜਾਂ ਸਿਨੇਮਾਈ ਥੀਸਸ ਦੀ ਰਚਨਾ ਦੀ ਮਹੱਤਵਅਕਾਂਕਸ਼ ਨੇ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੂੰ "ਸਰਮਾਇਆ" ਦੇ ਫਿਲਮਾਂਕਣ ਦੇ ਵਿਚਾਰ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਾਇਆ। ਇਸ ਸੋਚ ਦੀ ਅਗਲੀ ਕੜੀ ਇਹ ਸੀ ਕਿ ਪ੍ਰੰਪਰਾਗਤ ਸਿਨੇਮਾ ਦੀ ਆਮ ਵਾਚਕ ਸੰਚਰਨਾ ਅਤੇ ਕਥਾ ਨੂੰ ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਅੱਗੇ ਵਧਾਉਂਦੇ ਹੋਏ ਦ੍ਰਿਸ਼ਬੰਧ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਹੋਣ ਦੇ ਬਾਅਦ, ਅਸੀਂ ਆਪਣੇ ਪਰਿਪੇਖੇ ਦੀਆਂ ਇਕ ਦਮ ਸਾਧਾਰਨ ਚੀਜ਼ਾਂ ਦੀ ਨਵੇਂ ਸਿਰੇ ਤੋਂ ਖੋਜ ਕਰੀਏ, ਆਪਸੀ ਵਿਰੋਧੀ ਆਮ ਘਟਨਾਵਾਂ-ਕ੍ਰਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ 'ਜਕਸਟਾਪੋਜ਼' ਕਰੀਏ ਕਿ ਉਹ ਇਕ ਨਵੇਂ ਅਰਥ ਖੋਜਣ ਦੇ ਨਤੀਜੇ ਤੇ ਜਾ ਪੁੱਜਣ ਅਤੇ ਉਹ ਵੀ ਕਿਸੇ ਘਟਨਾ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਹੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਿੰਬ ਵਿਚ ਢਲਕੇ ਖ਼ੁਦ ਨੂੰ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰੇ। "ਸਰਮਾਇਆ" ਤੇ ਫਿਲਮ ਬਨਾਉਣ ਦੀ ਆਪਣੀ ਮਹੱਤਵਅਕਾਂਕਸ਼ੀ ਯੋਜਨਾ ਦਾ ਕੱਚਾ ਮਾਲ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਆਮ ਤੌਰ ਤੇ ਰੋਜ਼ਾਨਾ ਅਖ਼ਬਾਰਾਂ ਤੋਂ ਇਕੱਠਾ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਨਾਲ ਹੀ ਅਜਿਹੇ ਸਾਧਾਰਨ ਦ੍ਰਿਸ਼ਾਂ ਦੀ ਇਕ ਸੂਚੀ

ਤਿਆਰ ਕੀਤੀ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਆਪਸੀ ਵਿਰੋਧੀ ਤੱਤਾਂ ਦਾ ਸੰਜੋਯਨ ਕਿਸੇ ਸੰਸਲੇਸ਼ਣ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿਚ ਪਹੁੰਚ ਕੇ ਇਕ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਅਰਥ ਜਾਂ ਵਿਚਾਰ ਤੱਕ ਜਾ ਪਹੁੰਚਦਾ ਹੋਵ—ਪੈਰਿਸ ਵਿਚ ਯੁੱਧ ਤੋਂ ਪਰਤੇ ਅਪਾਹਜ ਸੈਨਿਕ ਦੀ ਆਤਮ ਹੱਤਿਆ, ਸਨਕੀ ਭਗਵਾਨ ਜਿਵੇਂ ਆਗਾਖ਼ਾਸ ਦੀ ਉਸਦੇ ਚੇਲਿਆ ਦੁਆਰਾ ਭਗਤੀ, ਸ਼ੰਘਾਈ ਵਿਚ ਭੁੱਖੇ ਮਰਦੇ ਲੋਕਾਂ ਦੁਆਰਾ ਵਿਰੋਧ ਵਜੋਂ ਖ਼ੁਦ ਨੂੰ ਕਾਰਾਂ ਮੂਹਰੇ ਧਰ ਦੇਣਾ ਆਦਿ ਘਟਨਾਵਾਂ ਅਤੇ ਚਰਚ. ਸਟਾਕ ਅਕਸਚੇਂਜ ਆਦਿ ਦੇ ਜਾਣੇ ਪਛਾਣੇ ਦ੍ਰਿਸ਼। ਇਨ੍ਹਾਂ ਸਾਧਾਰਨ ਜਿਹੀਆਂ ਚੀਜ਼ਾਂ ਦੇ ਸੂਖ਼ਮ ਵੇਰਵਿਆਂ ਵਿਚਾਰਾਤਮਕ ਮੌਂਤਾਜ਼ ਨਾਲ ਅਮੂਰਤ ਵਿਚਾਰਾਂ ਨੂੰ ਵਿਆਖਿਆ ਦਾ ਮੂਰਤ ਰੂਪ ਦੇਣਾ, ਅਮੂਰਤ ਦੇ ਢਾਂਚੇ ’ਤੇ ਅਤੀ ਸਾਧਾਰਨਤਾ ਨੂੰ ਮਾਂਸ-ਮੱਜਾ ਦੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਮੜਨਾ ਅਤੇ ਕਿਸੇ ਇਕ ਵਸਤੂ ਜਾਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਦੇ ਸੂਤਰ ਨੂੰ ਫੜ ਕੇ ਸੱਭ ਤੋਂ ਵਧ ਦੂਰਰਸ ਸਹਿਚਾਰ ਦੇ ਵਿਸਫੋਟ ਦੇ ਰਾਹੀਂ ਯਥਾਰਥ ਦੇ ਬੋਧ ਅਤੇ ਸੰਕਲਪਾਤਮਕ ਗਿਆਨ ਦੀਆਂ ਨਵੀਂਆਂ-ਨਵੀਂਆਂ ਵਿਕਸਿਤ ਤੈਹਾਂ ਤੱਕ ਜਾ ਪਹੁੰਚਣਾ—ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦਾ ਇਹ ਉਦੇਸ਼ ਸੀ। ਕਥਾ ਸੂਤਰ ਨੂੰ ਜ਼ਿਆਦਾ ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ, ਸਰਲੀਕਰਨ ਅਤੇ ਅਮੂਰਤਨਾ ਦੀ ਬੁਨਿਆਦੀ ਸੰਰਚਨਾ ਨੂੰ ਸਹਾਰਾ ਦੇਣ ਵਾਲੇ ਇਕ ਥੰਮ ਜਿੰਨਾ ਹੀ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਉਸ ਨੂੰ ਪੂਰੇ ਤਾਣੇ-ਬਾਣੇ ਦਾ ਸਿਰਫ ਇਕ ਸੂਤਰ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਧਿਆਨ ਖਿਚੱਣ ਦਾ ਕੇਂਦਰ ਤਾਂ ਕਦੀ ਵੀ ਨਹੀਂ ਬਣਨਾ ਚਾਹੀਦਾ। **ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦਾ ਵਿਚਾਰ ਸੀ ਕਿ ਕਥਾਨਕ ਵਿਚ ਨਾਟਕੀ ਸਮਗਰੀ ਦਾ ਭਾਰ ਜਿੰਨਾ ਥੋੜ੍ਹਾ ਹੋਵੇਗਾ, ਫਿਲਮ ਉੱਨੀਂ ਹੀ ਵਧੇਰੇ ਵਿਚਾਰਕ ਸਮੱਗਰੀ ਦਾ ਭਾਰ ਉਠਾ ਸਕੇਗੀ ਅਤੇ ਉਸਦੀ ਬੌਧਿਕ ਤਾਕਤ ਵੀ ਉੱਨੀ ਹੀ ਵਧੇਰੇ ਹੋਵੇਗੀ।**

ਮਜ਼ਦੂਰ ਜਮਾਤ ਦੇ ਸਿਨੇਮਾ ਵਿਚ ਬੌਧਿਕਤਾ-ਤਰਕਸ਼ੀਲਤਾ ਦੀ ਗਰੂਤਾ ਅਤੇ ਭਾਵਨਾ-ਅਨੁਭੂਤੀ ਦੇ ਸੰਵੇਗ ਦਰਮਿਆਨ ਦਵੰਦਵਾਦੀ ਸੰਸਲੇਸ਼ਣ ਦੀ ਧਾਰਨਾ

ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਜਦ ਬਿਰਤਾਂਤੀ ਨਾਟਕੀ ਸਮੱਗਰੀ ਜਾਂ ਕਥਾ-ਸੂਤਰ ਦੀ ਵਰਣਨਾਤਮਕਤਾ ਨੂੰ ਸਿਨੇਮਾ ਦੇ ਕੇਂਦਰੀ ਅੰਗ ਕਾਰਕ ਦੀ ਥਾਂ ਤੋਂ ਵਿਸਥਾਪਿਤ ਕਰਕੇ ਮਹਿਜ਼ ਇਕ ਫਹੁੜੀ ਜਾਂ ਸਹਾਰਾ ਦੇਣ ਵਾਲੇ ਥੰਮ ਦਾ ਦਰਜ਼ਾ ਦਿੰਦੇ ਹਨ, ਤਾਂ ਇਸ ਦਾ ਮਤਲਬ ਇਹ ਉਕਾ ਹੀ ਨਹੀਂ ਕਿ ਉਹ ਰਾਜਨੀਤਿਕ ਉਪਦੇਸ਼ਵਾਦ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਉਤੇ ਆਪਣੀ ਬੌਧਿਕ ਯੋਜਨਾ ਥੋਪਣ ਦੀ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਹੋ ਕੇ ਕਲਾ ਦੇ ਭਾਵ-ਸੰਵੇਦਨਾਤਮਕ ਪੱਖ ਨੂੰ ਅਤੇ ਸੁਹਜਸ਼ਾਸਤਰੀ ਉਮੀਦਾਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਦੇ ਪੱਖ ਨੂੰ ਸਿਰੇ ਤੋਂ ਖਾਰਿਜ ਕਰ ਰਹੇ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਸ ਦੇ ਉਲਟ, ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੀ ਸੱਟ ਇਸ ਜੜ੍ਹ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਮਾਨਤਾ ਤੇ ਹੁੰਦੀ ਹੈ ਕਿ ਭਾਵ-ਸੰਵੇਗਾਤਮਕ ਤੱਤ ਕਿਸੇ ਕਲਾਕ੍ਰਿਤੀ ਵਿਚ ਤਾਂ ਹੀ ਮੌਜੂਦ ਹੋ ਸਕਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਉਹ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਦੀਆਂ ਸੁਹਜਸ਼ਾਸਤਰੀ ਉਮੀਦਾਂ ਦੀ ਪੂਰਤੀ ਤਾਂ ਹੀ ਕਰ ਸਕਦੀ ਹੈ, ਜਦ ਇਸ ਵਿਚ ਤੱਥਾਂ ਦਾ ਬਿਰਤਾਂਤੀ ਪੁਨਰ-ਸਿਰਜਣ ਜਾਂ ਕਿੱਸਾਗੋਈ ਮੌਜੂਦ ਹੋਵੇ। ਇਸ ਦੇ ਉਲਟ, ਵਿਸ਼ਾ ਵਸਤੂਆਂ ਦੀ ਲੜੀ ਦੁਆਰਾ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦਾ ਆਪਣਾ ਵੀ ਇਕ ਸੁਹਜਸ਼ਾਸਤਰੀ ਪੱਖ ਹੁੰਦਾ ਹੈ।

ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਬੌਧਿਕ ਸਿਨੇਮਾ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਕੋਰੇ ਸਿਧਾਂਤਾ ਜਾਂ ਤਰਕ ਜਾ ਰਾਜਨੀਤਿਕ ਸੰਦੇਸ਼ ਸੰਚਾਰਣ ਦੀ ਗੱਲ ਨਹੀਂ ਕਰਦੇ, ਸਗੋਂ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਬਿੰਬ ਵਿਧਾਨ ਦੀ ਮੌਂਤਾਜ਼ ਵਿਧਾ ਦੁਆਰਾ ਵਸਤੂਆਂ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆਵਾਂ –ਸੰਰਚਨਾਵਾਂ ਦੇ ਅੰਦਰੂਨੀ ਦਵੰਦਾਂ ਨੂੰ ਨਸ਼ਰ ਕਰਨ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਅਤੇ "ਦਵੰਦਵਾਦੀ ਵਿਧੀ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਤਕਨੀਕ" ਨੂੰ ਸੂਤਰਬੱਧ ਕਰਨ ਲਈ ਆਪਣੇ ਮੂਲ ਨਿਸ਼ਾਨੇ ਨੂੰ ਅੰਡਰਲਾਈਨ ਕਰਦੇ ਹੋਏ, ਕਿਸੇ ਵੀ ਚੀਜ਼ ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ, ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੂੰ ਜਿਸ ਚੀਜ਼ ਦੀ ਤਲਾਸ਼ ਸੀ, **ਉਹ ਸੀ ਬੌਧਿਕਤਾ ਅਤੇ ਭਾਵਨਾਤਮਕਤਾ ਦੀ, ਜਾਂ ਤਰਕ ਅਤੇ ਅਨੁਭੂਤੀ ਦੇ ਦਵੰਦਵਾਦੀ ਸੰਲੇਸ਼ਣ ਦੀ** । ਜੇਕਰ ਇਹ ਦੋ ਚੀਜ਼ਾਂ ਥੀਸਸ ਅਤੇ ਐਂਟੀ ਥੀਸਸ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਕਲਾ ਵਿਚ ਆਉਂਦੀਆਂ ਹਨ ਤਾਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਤਰਕਸ਼ੀਲ ਨਤੀਜਾ ਸਿੰਨਥੀਸਸ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਾਹਮਣੇ ਆਉਣਾ ਹੀ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਲਿਖਦੇ ਹਨ,*"ਮੈਂ ਸੋਚਦਾ ਹਾਂ ਕਿ ਬੌਧਿਕ ਅਕਰਸ਼ਣ ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਅਵੇਗ ਨੂੰ ਕਦੀ ਅਲਗ ਨਹੀਂ ਕਰਦਾ।"* ਅੱਗੇ ਵੱਧਦੇ ਹੋਏ ਉਹ ਤਰਕ ਦੇ ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਆਵੇਗ ਅਤੇ ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਆਵੇਗ ਦੇ ਤਰਕ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਨਾਲ ਹੀ, ਇਕ ਸੱਚੇ ਭੌਤਿਕਵਾਦੀ ਦਵੰਦਵਾਦੀ ਵਾਂਗ, ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਅਤੇ ਤਰਕਸ਼ੀਲ ਤੱਤਾਂ ਦੀ ਏਕਤਾ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਿਚ ਸਪੱਸ਼ਟ ਅੰਤਰ ਦੀ ਲੋੜ ਉੱਤੇ ਵੀ ਪੂਰਾ ਜ਼ੋਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ਉਹ ਕਹਿੰਦੇ ਹਨ ਕਿ ਮੌਂਤਾਜ਼ ਸੰਰਚਨਾ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਹੋਣ ਦੀ ਸ਼ਰਤ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਪ੍ਰਗਟਾਵੇ ਦੇ ਰਹੱਸਮਈ ਨਿਯਮ ਲੱਭੇ। ਇਕ ਪਾਸੇ ਉਹ 'ਭਾਵਵੇਗਾਂ ਦੇ ਤਰਕ' ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮੰਨਣਾ ਹੈ ਕਿ ਚਿੰਤਨ ਠੋਸ ਮੂਰਤ ਤੱਥਾਂ ਦੇ ਬਾਹਰਮੁਖੀ ਨਿਯਮਾਂ ਨਾਲੋਂ ਪ੍ਰਤੱਖ ਤੌਰ ਤੇ ਸੰਚਾਰਿਤ ਨਹੀਂ ਹੁੰਦਾ, ਸਗੋਂ ਕਰਤਾ ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੱਥਾਂ ਦੇ ਡੂੰਘੇ ਅੰਦਰੂਨੀ ਅਰਥਾਂ ਨੂੰ ਡੂੰਘਾਈ ਨਾਲ ਮਹਿਸੂਸ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਜਾਣੀ ਹਰ ਤਰਕਸ਼ੀਲ ਧਾਰਨਾ ਇਕ ਸੰਘਣੇ ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਜੁੜਾਅ ਨਾਲ ਹੀ ਸਾਕਾਰ ਹੁੰਦੀ ਹੈ।

ਆਪਣੇ ਵਿਰੋਧੀਆਂ ਦੀ ਅਲੋਚਨਾ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਲਿਖਦੇ ਹਨ ਕਿ,*"ਉਹ ਸੰਸਲੇਸ਼ਣ (ਜਾਂ ਸੰਵਾਦ) ਦੀਆਂ ਇਕਹਿਰੀਆਂ ਮੰਗਾਂ ਦੇ ਪਾਪ ਵਿਚ ਡਿੱਗ ਪਏ ਹਨ। ਉਹ ਵਿਚਾਰਕ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਅਤੇ ਭਾਵੇਗਤਮਕ ਮੇਲ਼ ਦਰਮਿਆਨ ਅੰਤਰਨਿਰਭਰਤਾ ਨੂੰ ਵੀ ਨਹੀਂ ਸਮੱਝਦੇ। ਉਹ ਵਿਚਾਰਕ ਮੁਕਤੀ ਦੇਣ ਵਾਲੇ ਅਤੇ ਦਿਮਾਗ ਨੂੰ ਅਮੀਰ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਪੱਧਤੀ ਸ਼ਾਸ਼ਤਰ ਦੀ ਬਜਾਏ ਮਾਰਗ ਨਿਰਦੇਸ਼ਣ ਦੀ ਉਮੀਦ ਰੱਖਦੇ ਹਨ।"*

ਚਿੰਤਨ ਦੀ ਏਸੇ ਦਿਸ਼ਾ ਵਿਚ ਅੱਗੇ ਵੱਧਦੇ ਹੋਏ, ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਵਿਚਾਰਾਂ ਦੀ ਗਰੂਤਾ ਅਤੇ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦੇ ਜੋਸ਼ ਦੇ ਅਲੱਗਕਰਨ ਅਤੇ ਫਿਰ ਸੰਭਾਵਿਤ ਏਕਤਾ ਦੀ ਸ਼ਾਨਦਾਰ ਇਤਿਹਾਸਕ ਭੌਤਿਕਵਾਦੀ ਵਿਆਖਿਆ ਪੇਸ਼ ਕੀਤੀ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮੰਨਣਾ ਸੀ ਕਿ ਕਿ ਜਮਾਤਾਂ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਦੇ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਅਤੇ ਫਿਰ ਲਗਭਗ ਜਮਾਤੀ ਸਮਾਜ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਪੜਾਵ ਤੱਕ ਗਿਆਨ ਦਾ ਚਰਿੱਤਰ ਭਾਵੇਗਾਤਮਕ ਜਾਂ ਭਾਵਨਾ ਅਧਾਰਿਤ ਵੀ ਸੀ ਅਤੇ

ਸਮੂਹਿਕ ਵਿਵੇਕ ਜਾਂ ਤਰਕ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵੀ ਜਿਵੇਂ-ਜਿਵੇਂ ਕਿਰਤ-ਵੰਡ ਅਤੇ ਸਮੂਹ ਦੇ ਬਿਖਰਨ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਅੱਗੇ ਵਧੀ, ਉਵੇਂ-ਉਵੇਂ ਇਹ ਦੋਵੇਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਵੱਖਰੇ ਹੁੰਦੇ ਗਏ। ਇਕ ਪਾਸੇ ਸ਼ੁੱਧ ਅਮੂਰਤਨ, ਸਿਧਾਂਤਕ ਦਰਸ਼ਨ ਜਾਂ ਤਰਕ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ, ਸ਼ੁੱਧ ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਅਵੇਗ ਜਾਂ ਭਾਵਨਾ। ਜਮਾਤਹੀਣਤਾ ਦੀ ਦਿਸ਼ਾ ਵਿਚ ਗਤੀਮਾਨ ਸਮਾਜਵਾਦੀ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਮਜ਼ਦੂਰ ਜਮਾਤ ਦੀ ਕਲਾ ਦਾ ਵਿਕਾਸ ਸਮਾਂ ਪਾ ਕੇ ਵਿਚ ਇਸ ਅਲਗਾਓ ਨੂੰ ਦੂਰ ਕਰੇਗਾ ਅਤੇ ਸਭ ਤੋਂ ਵਧੇਰੇ ਕਲਾ ਮਾਧਿਅਮ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਇਕਲੀ ਫਿਲਮ ਵਿਧਾ ਹੀ ਇਸ ਮਹਾਂ ਮੇਲ਼ ਵਿਚ ਸਮੱਰਥ ਹੈ।

ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ 1927 ਬਾਅਦ ਦੇ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਸਾਲਾਂ ਵਿਚ ਆਪਣੀ ਡਾਇਰੀ ਵਿਚ ਇਹ ਟਿੱਪਣੀਆਂ ਦਰਜ਼ ਕਰ ਰਹੇ ਸਨ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਠੀਕ ਬਾਅਦ, 1929 ਦੇ ਅੰਤ ਵਿਚ ਉਹ ਪੈਰਿਸ ਗਏ। ਉਥੇ 1930 ਵਿਚ, ਆਪਣੇ ਬਹੁ-ਚਰਚਿਤ ਸਾਰਬੋਨ ਭਾਸ਼ਨ ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਉਪਰੋਕਤ ਪ੍ਰਸੰਗ ਵਿਚ ਜਿਹੜੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਕਹੀਆਂ, ਉਹ ਡਾਇਰੀ ਦੀਆਂ ਸੰਦਰਭੀ ਟਿੱਪਣੀਆਂ ਦੀ ਹੀ ਇਕ ਠੋਸ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਸੀ—

"ਪੁਰਾਤਨ ਕਾਲ, ਜਾਦੂ ਅਤੇ ਧਰਮ ਦੇ ਕਾਲ ਵਿਚ ਗਿਆਨ ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਜੋਸ਼ ਅਤੇ ਸਮੂਹਿਕ ਸਿਆਣਪ ਦੋਨੋ ਸਨ। ਫਿਰ ਦਵੈਤਵਾਦ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵਿਚ ਵਸਤੂਆਂ ਵੱਖ-ਵੱਖ ਹੋਈਆਂ। ਇਕ ਪਾਸੇ ਨਿਰਾ ਸਿਧਾਂਤਕ ਫਲਸਫ਼ਾ, ਸ਼ੁੱਧ ਅਮੂਰਤਨ ਸੀ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਸ਼ੁੱਧ ਭਾਵਨਾ ਜਾਂ ਜੋਸ਼। ਸਾਨੂੰ ਜ਼ਰੂਰ ਹੀ ਪਰਤਣਾ ਹੋਵੇਗਾ ਪਰ ਆਦਿਮ (ਧਾਰਮਿਕ ਪੜਾਅ ਦੀ) ਸਥਿਤੀ ਦੇ ਵਲ ਨਹੀਂ, ਸਗੋਂ ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਅਤੇ ਬੌਧਿਕ ਤੱਤਾਂ ਦੇ ਸਹਿਧਰਮੀ ਮੇਲ਼ ਦੀ ਸਥਿਤੀ ਵਿਚ। ਮੈਂ ਸੋਚਦਾ ਹਾਂ ਕਿ ਇੱਕਲੀ ਫਿਲਮ ਵਿਧਾ ਹੀ ਇਸ ਮਹਾਂ ਮੇਲ਼ ਵਿਚ ਸਮੱਰਥ ਹੈ। ਉਹੀ ਸਮੱਰਥ ਹੈ ਕਿ ਬੁੱਧੀ ਨੂੰ ਉਸਦੇ ਸਰਗਰਮ ਅਤੇ ਠੋਸ ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਸਰੋਤਾਂ ਵੱਲ ਮੋੜ ਸਕੇ। ਉਹੀ ਸਾਡਾ ਰਾਹ ਹੈ ਅਤੇ ਨਿਰਦੇਸ਼ਿਤ ਕਰਮ ਹੈ, ਜਿਸਨੂੰ ਅਸੀਂ ਚੁਣਿਆ ਹੈ। ਉਹੀ ਮੇਰੀ ਨਵੀਂ ਫਿਲਮ ਦਾ ਸ਼ੁਰੂਆਤੀ ਨੁਕਤਾ ਹੋਵੇਗਾ। ਉਹ ਫਿਲਮ ਜੋ ਮਜ਼ਦੂਰਾਂ ਅਤੇ ਕਿਸਾਨਾਂ ਨੂੰ ਦਵੰਦਵਾਦੀ ਚਿੰਤਨ ਦੇ ਲਈ ਦਿਸ਼ਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ ਦੇਵੇਗੀ। ਉਹ ਫਿਲਮ ਹੋਵੇਗੀ ਮਾਰਕਸ ਦੀ "ਸਰਮਾਇਆ"।

ਸਤਾਨਿਸਲਾਵਸਕੀ-ਪੁਦੋਵਕਿਨ ਬਨਾਮ ਮੇਅਰਹੋਲਡ-ਬ੍ਰੇਸ਼ਟ-ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ-ਥਿਏਟਰ ਤੋਂ ਸਿਨੇਮਾ ਤੱਕ ਦੋ ਧਾਰਾਵਾਂ ਦਾ ਟਕਰਾ ਅਤੇ ਅੱਗੇ ਦਾ ਰਾਹ

ਹੁਣ ਅਸੀਂ ਥਿਏਟਰ ਅਤੇ ਸਿਨੇਮਾ ਦੇ ਖੇਤਰਾਂ ਦੇ ਸੱਜਣਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਸੋਚਣ ਦੇ ਲਈ ਕੁਝ ਵਿਚਾਰ ਉਤੇਜਕ ਸੁਆਲ ਰੱਖਣਾ ਚਾਹਾਂਗੇ। ਇਹ ਕੋਈ ਤਰਕਸ਼ੀਲ ਅਟਕਲ

ਜਾਂ ਮਹਿਜ ਭਵਿੱਖਬਾਣੀ ਨਹੀਂ ਹੈ, ਸਗੋਂ ਇਹ ਮੰਨਣ ਦੇ ਕਾਫੀ ਆਧਾਰ ਮੌਜੂਦ ਹਨ ਕਿ ਮੋਂਤਾਜ਼ ਵਿਸ਼ੇ ਸੰਬੰਧੀ ਸੰਕਲਪਾਤਮਕ-ਵਾਦ-ਵਿਵਾਦ ਵਿਚ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਅਤੇ ਪੁਦੋਵਕਿਨ ਦੀਆਂ ਜੋ ਪੋਜੀਸ਼ਨਾਂ ਸਨ ਉਹ ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਬ੍ਰੇਸ਼ਟ ਦੀ ਏਪਿਕ ਥਿਏਟਰ ਸੰਬੰਧੀ ਪੋਜੀਸ਼ਨ ਅਤੇ ਸਤਾਨਿਸਲਾਵਸਕੀ ਦੀਆਂ ਡਰਮੈਟਿਕ ਥਿਏਟਰ ਸੰਬੰਧੀ ਪੋਜੀਸ਼ਨ ਦੇ ਨੇੜੇ ਸੀ।

ਸਤਾਨਿਸਲਾਵਸਕੀ ਦਾ ਥਿਏਟਰ ਵੀ ਨਾਟਕ ਦੇ ਕਥਾਨਕ ਤਾਣੇ-ਬਾਣੇ ਉੱਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਜ਼ੋਰ ਦਿੰਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਸਮਾਜਿਕ ਜੀਵਨ ਦੇ ਘਟਨਾ ਪ੍ਰਵਾਹ ਨੂੰ ਪਿੱਠ ਭੂਮੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਵਰਤਦੇ ਹੋਏ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧ ਚਰਿੱਤਰਾਂ ਦੇ ਮਨੋਜਗਤ ਦੇ ਦਵੰਦਾਂ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕਰਦਾ ਸੀ। ਇਸਦੇ ਲਈ, ਸਤਾਨਿਸਲਾਵਸਕੀ ਦਾ ਕਹਿਣਾ ਸੀ ਕਿ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨੂੰ ਨਿਭਾਏ ਗਏ ਚਰਿੱਤਰ ਨਾਲ ਖੁਦ ਨੂੰ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਆਈਡੈਂਟੀਫਾਈ ਕਰਨਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ। ਸਤਾਨਿਸਲਾਵਸਕੀ ਦੀ 'ਅੰਗਜ ਵਿਉਪਾਰ ਵਿਧੀ' ਦੇ ਅਨੁਸਾਰ, ਕਿਰਿਆ (ਅਭਿਨੈ) ਅਨੁਭੂਤੀ ਨੂੰ ਅਤੇ ਫਿਰ ਅਨੁਭੂਤੀ ਚਿੰਤਨ ਨੂੰ ਜਨਮ ਦਿੰਦੀ ਹੈ। ਅਭਿਨੇਤਾ ਦੁਆਰਾ ਅਨੁਭੂਤ ਅਨੁਭੂਤੀ ਤਿੱਖੀ ਅਤੇ ਸਜੀਵ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ। ਫਿਰ ਉਹ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਭਾਵੇਗਾਤਮਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸੰਕ੍ਰਮਿਤ ਕਰ ਦੇਵੇਗੀ ਉਸਦੇ ਦਿਲ ਵਿਚ ਪ੍ਰਤੀ ਧੁਨੀ ਪੈਦਾ ਕਰੇਗੀ। ਦਰਸ਼ਕ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨਾਲ ਅਨੁਭੂਤੀ ਨਾਲ ਜੁੜ ਜਾਵੇਗਾ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦਰਸ਼ਕ ਦੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਇਕ ਖਾਸ ਦਿਸ਼ਾ ਵਿਚ ਨਿਰਦੇਸ਼ਿਤ ਕਰਕੇ ਥਿਏਟਰ ਉਸਦੇ ਚਿੰਤਨ ਨੂੰ ਨਿਰਦੇਸ਼ਿਤ ਕਰੇਗਾ।

ਬ੍ਰੇਸ਼ਟ ਸਤਾਨਿਸਲਾਵਸਕੀ ਦੇ ਨਾਟ-ਸਿਧਾਂਤ 'ਤੇ ਇਕਹਰੇਪਣ ਦਾ, ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਵਿਕਾਸ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤ ਦਾ ਦੋਸ਼ ਲਗਾਉਂਦੇ ਹਨ। ਗੌਰ ਤਲਬ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਸਤਾਨਿਸਲਾਵਸਕੀ ਦੇ ਪ੍ਰੰਪਰਾਗਤ ਨਾਟਕੀ ਰੰਗ ਮੰਚ ਦੀ ਜਦ ਏਪਿਕ ਥਿਏਟਰ ਨਾਲ ਤੁਲਨਾ ਕਰਦੇ ਹਨ ਤਾਂ ਇਕ ਰੇਖੀ ਵਿਕਾਸ ਦੇ ਬਰਕਸ ਮੋੜਾਂ-ਘੁਮਾਵਾਂ 'ਚੋਂ ਹੋ ਕੇ ਵਿਕਾਸ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਦੇ ਹਨ, ਕਥਾ ਦੇ ਕਮ੍ਰਵਾਰ ਵਿਕਾਸ ਦੀ ਥਾਂ ਮੌਤਾਂਜ ਦੀ (ਗੌਰ ਕਰੋ ਮੋਤਾਂਜ ਦੀ) ਗੱਲ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਅਨੁਭੂਤੀ ਦੇ ਬਰਕਸ ਸੰਸਾਰ ਨਜ਼ਰੀਏ ਨੂੰ ਰੱਖਦੇ ਹਨ, ਭਾਵਨਾ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਤਰਕ ਬੁੱਧੀ ਨੂੰ ਰੱਖਦੇ ਹਨ, ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਵਿਕਾਸ ਦੇ ਕਿਸਮਤਵਾਦ ਦੀ ਥਾਂ ਉਛਾਲਾਂ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਦੇ ਹਨ ਅਤੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਮੰਚੀ ਵਿਉਪਾਰ ਵਿਚ ਸ਼ਾਮਿਲ ਕਰਕੇ ਉਸ ਦੀ ਸਰਗਰਮੀ ਨੂੰ ਖਤਮ ਕਰਨ ਦੀ ਥਾਂ ਉਸਨੂੰ ਨਿਰੀਖਿਕ ਬਣਾਕੇ ਉਸ ਦੀ ਸਰਗਰਮੀ ਨੂੰ ਜਗਾਉਣ ਤੇ ਜੋਰ ਦਿੰਦੇ ਹਨ। ('ਦਿ ਮਾਡਰਨ ਥਿਏਟਰ ਇਜ਼ ਦਿ ਐਧਿਕ ਥਿਏਟਰ' ਬ੍ਰੇਸ਼ਟ ਆਨ ਥਿਏਟਰ, 1974, ਲੰਡਨ, ਪੰਨਾ-37) ਬ੍ਰੇਸ਼ਟ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਆਪਣੇ ਆਪ ਪੈਦਾ ਹੋਈ ਭਾਵਨਾ ਅਤੇ ਅੱਖਾਂ ਮੀਟੀ ਪਿੱਛੇ ਲੱਗਣ ਦੀ ਪ੍ਰਵਿਰਤੀ ਨੂੰ ਉਭਾਰਕੇ ਜਨਉਤੇਜਕ ਢੰਗ ਨਾਲ ਉਸ ਨੂੰ ਕਿਸੇ ਪੱਖ ਵਿਚ ਖੜਾ ਕਰਨ ਨੂੰ ਮਜ਼ਦੂਰ ਜਮਾਤ ਦੀ ਜ਼ਮਹੂਰੀ ਚੇਤਨਾ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਕੂਲ ਮੰਨਦੇ ਸਨ, ਉਹ ਭਾਵਨਾ ਵੀ ਬਜਾਏ ਮਨੁੱਖ ਦੀ ਅਲੋਚਨਾਤਮਕ ਬੁੱਧੀ ਨੂੰ ਜਗਾਉਣ ਤੇ ਜ਼ੋਰ ਦਿੰਦੇ

ਸਨ। ਇਸਦੇ ਲਈ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਮੰਨਣਾ ਸੀ ਕਿ ਅਭਿਨੇਤਾ ਅਤੇ ਬਿੰਬ ਦਰਮਿਆਨ ਇਕ ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਦੂਰੀ ਬਣੀ ਰਹਿਣੀ ਚਾਹਿਦੀ ਹੈ ਅਤੇ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨੂੰ ਆਪਣੇ ਦੁਆਰਾ ਸਿਰਜੇ ਬਿੰਬ ਦੀ ਨਿਰਪੱਖ ਰਹਿਕੇ ਅਧਿਐਨ ਪੜਤਾਲ ਕਰਨੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ।

ਏਲੀਨੇਏਸ਼ਨ ਦੇ ਇਸ ਸਿਧਾਂਤ ਨੂੰ ਬ੍ਰੇਸ਼ਟ ਦੇ 'ਏਪਿਕ ਥਿਏਟਰ' ਦੇ ਦਾਇਰੇ ਦੇ ਬਾਹਰ, ਆਪਣੇ-ਆਪਣੇ ਢੰਗ ਨਾਲ ਜੋ ਲੋਕ ਲਾਗੂ ਕਰ ਰਹੇ ਸਨ, ਉਹ ਸਨ ਸੋਵੀਅਤ ਨਾਟਕ ਨਿਰਦੇਸਕ **ਮੇਅਰਹੋਲਡ** ਅਤੇ **ਵਾਖਤਾਂਗੋਵ**। ਸੱਚ ਤਾਂ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਬ੍ਰੇਸ਼ਟ ਤੋਂ ਵੀ ਕੁੱਝ ਪਹਿਲਾਂ ਹੀ ਮੇਅਰ ਹੋਲਡ ਨੇ ਏਲੀਨੇਸ਼ਨ ਦੀ ਧਾਰਨਾ ਨੂੰ ਰੱਖਣਾ ਅਤੇ ਪ੍ਰਯੋਗ ਵਿਚ ਲਿਆਉਣਾ ਸ਼ੁਰੂ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਸੀ। ਮੇਅਰਹੋਲਡ, ਸਤਾਨਿਸਲਾਵਸਕੀ ਦੇ ਸ਼ਗਿਰਦ ਸਨ, ਪਰ ਗੁਰੂ ਨਾਲੋਂ ਦੂਰੀ ਬਣਾਉਂਦੇ ਹੋਏ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਇਹ ਵਿਚਾਰ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਕਿ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨੂੰ ਚਰਿਤੱਰ ਵਿਚ ਵਲੀਨ ਨਹੀਂ ਹੋ ਜਾਣਾ ਚਾਹੀਦਾ, ਸਗੋਂ ਦੋਵਾਂ ਦੇ ਵਿਚ ਇਕ ਦੂਰੀ ਹੋਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਤਾਂ ਕਿ ਅਭਿਨੇਤਾ ਨਿਭਾਏ ਗਏ ਚਰਿੱਤਰ ਪ੍ਰਤੀ ਆਪਣੇ ਰੁਖ ਨੂੰ ਵੀ ਪ੍ਰਗਟਾ ਸਕੇ।

ਦੋ ਧਾਰਾਵਾਂ ਦੀ ਇਸ ਪੂਰੀ ਬਹਿਸ ਨੂੰ ਸਮਝਣ ਤੋਂ ਬਾਅਦ, ਪੁਦੋਵਕਿਨ ਦੇ ਸੰਗਿਆਨਕ ਸੰਯੋਜਨ (cognitive linkage) ਦਾ ਸਿਧਾਂਤ ਅਤੇ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦਾ 'ਵਿਰੋਧੀਆਂ ਦੇ ਸੰਘਰਸ਼ ਦਾ ਸਿਧਾਂਤ' ਵਿਚ ਦੇ ਸੰਘਰਸ਼ ਨੂੰ ਵਿਵਰਣਾਤਮਕ ਮੋਂਤਾਜ਼ ਬਨਾਮ ਵਿਚਾਰਾਤਮਕ ਮੋਂਤਾਜ਼ ਤੇ ਬਹਿਸ ਨੂੰ ਇਕ ਵਾਰ ਫਿਰ ਪੂਰੇ ਪਰਿਪੇਖ ਵਿਚ ਦੇਖੀਏ ਤਾਂ ਸਪੱਸ਼ਟ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਕਿ ਭਾਵਨਾ ਅਤੇ ਅੰਦਰੂਨੀ ਜਗਤ ਦੇ ਚਿੱਤਰਣ 'ਤੇ ਜ਼ੋਰ ਦੇਣ ਵਾਲੇ ਪੁਦੋਵਕਿਨ ਸਿਨੇਮਾ ਵਿਚ ਸਤਾਲਿਨਵਸਕੀ ਦੀ ਨਾਟ ਸਿਧਾਂਤਕ ਧਾਰਾ ਦੇ ਅੱਗਲੀ ਕੜੀ ਹਨ, ਜਦਕਿ ਬੌਧਿਕਤਾ ਤੇ ਜ਼ੋਰ ਦਿੰਦੇ ਹੋਏ ਕਥਾ ਸੂਤਰ ਦੇ ਇੱਕ ਰੇਖੀ ਕ੍ਰਮਵਾਰ ਵਿਕਾਸ ਦਾ ਨਿਖੇਧ ਕਰਨ ਵਾਲੇ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਸਿਨੇਮਾ ਵਿਚ ਬ੍ਰੇਸ਼ਟੀ ਨਾਟ ਸਿਧਾਂਤ ਨੂੰ ਵਿਸਤਾਰ ਦਿੰਦੇ ਹੋਏ ਨਜ਼ਰ ਆਉਂਦੇ ਹਨ।

ਇਹ ਤੱਥ ਧਿਆਨ ਦੇਣ ਯੋਗ ਹੈ ਕਿ ਪੁਦੋਵਕਿਨ ਉਹ ਪਹਿਲੇ ਵਿਅਕਤੀ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਅਭਿਨੈ ਦੀ 'ਸਤਾਲਿਨਵਸਕੀ ਪ੍ਰਣਾਲੀ' ਨੂੰ, ਜਿਸ ਨੂੰ 'ਅੰਗਜ਼ ਵਿਉਪਾਰ ਵਿਧੀ' ਵੀ ਕਿਹਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ, ਸਿਨੇਮਾ ਵਿਚ ਲਾਗੂ ਕੀਤਾ। ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ, ਇਹ ਵੀ ਗੌਰਤਲਬ ਹੈ ਕਿ ਸਿਨੇਮਾ ਵਿਚ ਦਾਖਿਲ ਹੋਣ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਪ੍ਰੋਲੇਤਕੁਲਤ ਥਿਏਟਰ ਵਿਚ ਮੇਅਰਹੋਲਡ ਨਾਲ ਕੰਮ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਉਹਨਾਂ ਦੀ ਨਾਟ ਸ਼ੈਲੀ ਤੋਂ ਕਾਫੀ ਕੁਝ ਸਿੱਖਿਆ। ਮੇਅਰਹੋਲਡ ਦੇ ਨਾਟ ਸਿਧਾਂਤ ਅਤੇ 'ਕੁਲੇਸ਼ੋਵ ਪ੍ਰਭਾਵ' ਦੇ ਅਤਿਅੰਤ ਸਿਰਜਣਾਤਮਕ ਮੇਲ਼ ਨੇ ਹੀ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੇ ਫਿਲਮ ਸਿਧਾਂਤ ਦੀ ਨੀਂਹ ਤਿਆਰ ਕੀਤੀ।

ਉਪਰ ਚਰਚਿਤ ਜਿਸ ਲੇਖ ('ਦਿ ਮਾਡਰਨ ਥਿਏਟਰ ਇਜ਼ ਦਾ ਏਪਿਕ ਥਿਏਟਰ') ਵਿਚ ਬ੍ਰੇਸ਼ਟ ਨੇ ਪ੍ਰੰਪਰਾਗਤ ਥਿਏਟਰ ਨਾਲ ਏਪਿਕ ਥਿਏਟਰ ਦੀ ਤੁਲਨਾ ਕੀਤੀ ਹੈ, ਉਹ ਲੇਖ ਉਹਨਾਂ ਨੇ 1930 ਵਿਚ ਲਿਖਿਆ ਸੀ। ਉਸ ਵਿਚ ਉਹ ਪ੍ਰੰਪਰਾਗਤ ਥਿਏਟਰ ਦੇ

'ਵਿਕਾਸ' ਦੀ ਧਾਰਨਾ ਦੇ ਬਰਕਸ 'ਮੌਂਤਾਜ਼' ਦੀ ਧਾਰਨਾ ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਦੇ ਹਨ। ਜਿਕਰ ਯੋਗ ਹੈ ਕਿ ਇਸ ਤੋਂ ਠੀਕ ਪਹਿਲਾਂ 1929 ਵਿਚ ਬਰਲਿਨ ਵਿਚ ਬ੍ਰੇਸ਼ਟ ਅਤੇ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੀ ਮੁਲਾਕਾਤ ਹੋਈ ਸੀ। ਇਹ ਸਮਾਂ ਸੀ ਜਦ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਆਪਣੀ ਡਾਇਰੀ ਲਿਖਦੇ ਹੋਏ ਸਿਨੇਮਾ ਦੇ ਉਪਰੋਕਤ ਸਿਧਾਂਤਕ ਸਵਾਲਾਂ ਨਾਲ ਟਕਰਾ ਰਹੇ ਸਨ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਬ੍ਰੇਸ਼ਟ ਲਗਾਤਾਰ "ਏਪਿਕ ਥਿਏਟਰ" ਦੇ ਸਿਧਾਂਤ ਉੱਤੇ ਕੰਮ ਕਰ ਰਹੇ ਸਨ। ਇਹ ਜਾਨਣਾ ਸਿਨੇਮਾ ਅਤੇ ਨਾਟਕ ਦੇ ਖੋਜੀਆਂ ਲਈ ਬਹੁਤ ਦਿਲਚਸਪ ਹੁੰਦਾ ਕਿ ਆਪਣੇ-ਆਪਣੇ ਖੇਤਰ ਦੇ ਇਹਨਾਂ ਦੋ ਮਹਾਨ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਵਿਚ, ਜੋ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਅਤੇ ਪੋਜੀਸ਼ਨ ਵਿਚ ਇਕ ਦੂਜੇ ਦੇ ਏਨੇ ਨੇੜੇ ਸਨ, ਕੀ ਗੱਲ ਬਾਤ ਹੋਈ ਅਤੇ ਦੋਨਾਂ ਨੇ ਇਕ ਦੂਜੇ ਦੇ ਚਿੰਤਨ ਦੀ ਦਸ਼ਾ-ਦਿਸ਼ਾ ਨੂੰ ਕਿੰਨਾਂ ਕੁ ਪ੍ਰਭਾਵਿਤ ਕੀਤਾ।

ਖ਼ੈਰ, ਬ੍ਰੇਸ਼ਟ ਦੇ ਥਿਏਟਰ ਅਤੇ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੇ ਸਿਨੇਮਾ ਵਿਚ ਸੰਕਲਪ ਦੇ ਧਰਾਤਲ ਤੇ ਜੋ ਇਕ ਫਰਕ ਸੀ, ਉਹ ਇਹ ਕਿ ਏਪਿਕ ਥਿਏਟਰ ਭਾਵਨਾ ਅਤੇ ਅਨੁਭੂਤੀ ਦੀ ਥਾਂ ਤਰਕ ਬੁੱਧੀ ਅਤੇ ਸੰਸਾਰ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀਕੋਣ ਉਤੇ ਜੋਰ ਦਿੰਦਾ ਸੀ ਜਦਕਿ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦਾ ਵਿਚਾਰਾਤਮਕ ਮੌਂਤਾਜ਼ ਸ਼ੈਲੀ ਉਤੇ ਕੇਂਦਰਤ ਸਿਨੇਮਾ ਭਾਵਨਾ ਅਤੇ ਤਰਕ ਬੁੱਧੀ ਦੇ ਦਵੰਦਵਾਦੀ ਮੇਲ਼ ਨੂੰ ਮਜ਼ਦੂਰ ਜਮਾਤ ਦੀ ਕਲਾ ਦੇ ਵਿਰਾਟ ਸੁਆਲ ਦੇ ਕੁੰਜੀਵਤ ਹੱਲ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਦੇਖ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੀ ਸੋਚ ਬ੍ਰੇਸ਼ਟ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਦਵੰਦਵਾਦੀ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਜ਼ਿਆਦਾ ਸੰਤੁਲਤ ਅਤੇ ਵਿਕਸਿਤ ਦਿਖਾਈ ਦਿੰਦੀ ਹੈ। ਪਰ ਇਸ ਦਾ ਕਾਰਨ ਇਹਨਾਂ ਦੋਹਾਂ ਵਿਦਵਾਨਾਂ ਦੀ ਕਾਬਲੀਅਤ ਦੇ ਵਿਚ ਫਰਕ ਨਹੀਂ ਸੀ ਸਗੋਂ ਇਹ ਸੀ ਕਿ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਬ੍ਰੇਸ਼ਟ ਦੇ ਮੁਕਾਬਲੇ ਜ਼ਿਆਦਾ ਵਿਕਸਿਤ ਕਲਾ ਵਿਧਾ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਕੰਮ ਕਰ ਰਹੇ ਸਨ ਅਤੇ ਇਸ ਨਾਤੇ, ਜ਼ਿਆਦਾ ਵਿਕਸਿਤ ਅਤੇ ਸੂਖ਼ਮ ਧਰਾਤਲ ਦੀਆਂ ਸਿਧਾਂਤਕ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਉਹਨਾਂ ਦੇ ਸਾਹਮਣੇ ਜ਼ਿਆਦਾ ਜਲਦੀ ਮੂਰਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਆ ਕੇ ਖੜ੍ਹੀਆਂ ਹੋਣੀਆਂ ਹੀ ਸਨ । ਦੂਜਾ, ਇਹ ਤੱਥ ਵੀ ਧਿਆਨ ਵਿਚ ਰਖਿਆ ਜਾਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਕਿ ਹਮ ਉਮਰ ਹੁੰਦੇ ਹੋਏ ਵੀ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਰੂਸ ਦੀਆਂ ਹਾਲਤਾਂ ਵਿਚ ਮਾਰਕਸਵਾਦੀ ਪਹਿਲਾਂ ਬਣੇ ਅਤੇ ਸਮਾਜਿਕ ਜਮਾਤੀ ਸੰਘਰਸ਼ ਅਤੇ ਮਜ਼ਦੂਰ ਜਮਾਤ ਦੀ ਕਲਾ ਦੇ ਸਕੂਲਾਂ ਵਿਚ ਉਹਨਾਂ ਨੂੰ ਜੋ ਡੂੰਘੀ ਸਿਖਲਾਈ ਹਾਸਿਲ ਕਰਨ ਦਾ ਮੌਕਾ ਮਿਲਿਆ ਉਹ ਬ੍ਰੇਸ਼ਟ ਨੂੰ ਨਹੀਂ ਮਿਲਿਆ। ਪਰ ਮੁੱਖ ਗੱਲ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਬੌਧਿਕਤਾ ਅਤੇ ਭਾਵਨਾਤਮਕਤਾ ਦੇ ਦਵੰਦਵਾਦੀ ਮੇਲ਼ ਦੇ ਨਤੀਜੇ ਤੱਕ ਇਸ ਲਈ ਜਲਦੀ ਪਹੁੰਚ ਸਕੇ ਕਿਉਂਕਿ ਹੋਰਨਾਂ ਸਾਰੀਆਂ ਪਹਿਲੀਆਂ ਕਲਾਵਾਂ ਨੂੰ ਸਮਾ ਲੈਣ ਵਾਲੀ ਅਤੇ ਕਲਾ ਅਤੇ ਵਿਗਿਆਨ ਦੇ ਵਿਕਸਿਤ ਮੇਲ਼ ਨਾਲ ਬਣੀ ਫਿਲਮ ਵਿਧਾ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਵਿਕਸਿਤ ਕਲਾ ਵਿਧਾ ਹੈ ਜੋ ਮਜ਼ਦੂਰ ਜਮਾਤ ਦੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਅਤੇ ਵਿਚਾਰ ਲਈ ਸਭ ਤੋਂ ਵੱਧ ਅਨੁਕੂਲ ਹੈ ਅਤੇ ਏਸੇ ਨਾਤੇ, ਜਿਹਾ ਕਿ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਖੁਦ ਆਪਣੇ ਸਾਰਬੋਨ ਭਾਸ਼ਣ ਵਿਚ ਕਿਹਾ ਸੀ, "*...ਇਕੱਲੀ ਫਿਲਮ ਵਿਧਾ ਹੀ ਇਸ ਮਹਾਂ ਮੇਲ਼ ਦੇ ਕਾਬਿਲ ਹੈ।*

ਉਹੀ ਕਾਬਿਲ ਹੈ ਕਿ ਬੁੱਧੀ ਨੂੰ ਉਸ ਦੇ ਸਰਗਰਮ ਅਤੇ ਠੋਸ ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਸ੍ਰੋਤਾਂ ਵਲ ਮੋੜ ਸਕੇ।"

ਦੂਜਾ ਤੱਥ ਜੋ ਧਿਆਨ ਦੇਣ ਯੋਗ ਹੈ, ਉਹ ਇਹ ਕਿ ਬ੍ਰੇਸ਼ਟ ਚੋਥੇ ਦਹਾਕੇ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਅੱਧ ਤਕ, ਭਾਵਨਾ ਅਤੇ ਤਰਕਬੁੱਧੀ ਦੇ ਮੇਲ਼ ਬਾਰੇ ਸੋਚਣ ਲੱਗੇ ਸਨ ਅਤੇ ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਗੱਲਾਂ ਕਰਨ ਲੱਗੇ ਸਨ ਕਿ ਤਰਕ ਹੀ ਅਨੁਭੂਤੀ ਬਣ ਜਾਂਦੀ ਹੈ। "ਏਪਿਕ ਥਿਏਟਰ" ਦੀ ਧਾਰਨਾ ਅੱਗੇ ਜਾ ਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਅਧੂਰੀ ਲੱਗਣ ਲੱਗੀ ਸੀ ਅਤੇ ਉਹ "ਦਵੰਦਵਾਦੀ ਥਿਏਟਰ" ਦੀ ਗੱਲ ਕਰਨ ਲੱਗੇ ਸਨ। ਉਹ ਸਮਾਂ ਸੀ ਜਦ ਉਹ *'ਕੁਝ ਚੀਜ਼ਾਂ ਜੋ ਸਤਾਨਿਸਲਾਵਸਕੀ ਤੋਂ ਸਿੱਖੀਆਂ ਜਾ ਸਕਦੀਆਂ ਹਨ"* ਵਰਗੇ ਲੇਖ ਲਿਖ ਰਹੇ ਸਨ। ਬਹਰਹਾਲ, ਇਹ ਚਰਚਾ ਇਥੇ ਵਿਸ਼ੇ ਤੋਂ ਬਾਹਰੀ ਹੋਵੇਗੀ। ਇਸ ਲਈ ਅਸੀਂ ਇਸਨੂੰ ਇਥੇ ਹੀ ਰੋਕ ਰਹੇ ਹਾਂ।

ਚੌਥਾ-ਪੰਜਵਾਂ ਦਹਾਕਾ ਆਈਜ਼ੇਂਨਸਤਾਈਨ ਦੇ ਸੰਕਲਪਾਂ ਵਿਚ ਕੁਝ ਤਬਦੀਲੀਆਂ, ਕੁਝ ਸੋਧਾਂ ਅਤੇ ਕੁਝ ਤਰੱਕੀ ਦੇ ਸਾਲ

ਪਾਲਿਮਿਕਸ ਵਿਚ ਅਕਸਰ ਇਸ ਤਰਾਂ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿ ਵਿਰੋਧੀ ਪੱਖ ਨਾਲ ਟਕਰਾਉਂਦੇ ਹੋਏ ਇੱਕ ਸਹੀ ਪੋਜ਼ੀਸ਼ਨ ਵੀ ਅਕਸਰ ਦੂਜੇ ਸਿਰੇ ਤੇ ਜਾ ਖੜ੍ਹੀ ਹੁੰਦੀ ਹੈ। ਇਹ ਭਟਕਾਅ, ਇਤਿਹਾਸ ਪੁਰਖਾਂ ਦੇ ਖੰਡਨ-ਮੰਡਨਾਤਮਕ ਲੇਖਣ ਤੱਕ ਵਿਚ ਪਾਇਆ ਜਾਂਦਾ ਹੈ।

ਕਥਾ ਫਿਲਮਾਂ ਦੀ ਪ੍ਰੰਪਰਾਗਤ, ਵਿਕਾਸਵਾਦੀ ਵਿਵਰਣਾਤਮਕਤਾ ਦਾ ਵਿਰੋਧ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਆਪਣੀ ਮੋਂਤਾਜ਼ ਸ਼ੈਲੀ ਨੂੰ ਵਿਕਸਤ ਕੀਤਾ ਤਾਂ ਇਕ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਨਾਲ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀਵਾਦ ਦਾ **ਵਿਰੋਧ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਉਹ ਅਲੋਚਨਾਤਮਕ ਯਥਾਰਥਵਾਦੀ ਪ੍ਰੰਪਰਾ ਦਾ ਨਿਖੇਧ ਕਰਨ ਦੇ ਸਿਰੇ ਤੱਕ ਜਾ ਪਹੁੰਚੇ।**

ਦੂਜੀ ਗੱਲ, ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦਾ ਇਹ ਸੋਚਣਾ ਵੀ ਸਹੀ ਸੀ ਕਿ ਮਜ਼ਦੂਰ ਜਮਾਤ ਦੇ ਸਿਨੇਮੇ ਵਿਚ ਉਹ ਕਾਬਲੀਅਤ ਅਤੇ ਸੰਭਾਵਨਾ ਹੈ ਕਿ ਉਹ ਕਥਾ ਸੂਤਰ ਦੇ ਪ੍ਰੰਪਰਾਗਤ ਰੂਪ ਬੰਧਨ ਤੋਂ ਮੁਕਤ ਹੋ ਕੇ ਜੀਵਨ ਦੇ ਅੰਦਰੂਨੀ ਨਿਸ਼ਾਨੇ ਨੂੰ ਅਮੂਰਤ ਸਾਧਾਰਨ ਬਿੰਬਾਵਲੀ ਵਿਚ ਪ੍ਰਗਟ ਕਰ ਸਕੇ। ਪਰ ਮਹਿਜ ਮਜ਼ਦੂਰ ਜਮਾਤ ਦੇ ਸਿਨੇਮੇ ਦੀ ਇਸ ਕਾਬਲੀਅਤ ਨਾਲ ਇਹ ਤੈਅ ਨਹੀਂ ਹੋ ਜਾਂਦਾ ਕਿ, ਸਮਾਜਵਾਦੀ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਵੀ, ਸਾਰੀਆਂ ਫਿਲਮੀ ਕ੍ਰਿਤਾਂ ਤੋਂ ਇਹ ਉਮੀਦ ਰੱਖੀ ਜਾਵੇ। ਸਿਰਫ ਸਮਾਜਵਾਦੀ ਸਮਾਜ ਦੇ ਵਿਕਸਿਤ ਪੜਾਅ ਵਿਚ, ਜਦ ਮਾਨਸਿਕ ਕਿਰਤ ਅਤੇ ਸਰੀਰਕ ਕਿਰਤ ਵਿਚਲਾ ਅੰਤਰ ਤੱਕ ਮਿਟ ਜਾਵੇਗਾ, ਅਜਿਹਾ ਹੋ ਸਕੇਗਾ ਕਿ 'ਫਲਸਫਾ ਰਹੱਸ ਨਹੀਂ ਰਹਿ ਜਾਵੇਗਾ', ਸਿਰਫ ਤੱਦ ਹੀ ਕਥਾਤਮਕ ਸੂਤਰ ਨਾਲੋਂ ਤੋੜ-ਵਿਛੋੜਾ ਕਰ ਚੁਕਿਆ ਵਿਚਾਰ-ਸਿਨੇਮਾ

ਵੀ ਲੋਕਾਂ ਦੀਆਂ ਕਲਾਤਮਕ ਸੁਹਜਾਤਮਕ ਮੰਗਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਪੂਰਾ ਕਰ ਸਕੇਗਾ ਅਤੇ ਸਿੱਧੇ ਅਮੂਰਤ ਵਿਚਾਰ ਵੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੱਕ ਸੰਚਾਰਤ ਕਰ ਸਕੇਗਾ। ਸਮਾਜਵਾਦ ਦੇ ਮੁੱਢਲੇ ਪੜਾਵਾਂ ਦੀ ਭੌਤਿਕ ਸਥਿਤੀ ਅਤੇ ਲੋਕਾਂ ਦੀ ਚੇਤਨਾ ਦੇ ਹਿਸਾਬ ਨਾਲ 'ਅਕਤੂਬਰ' ਵਰਗੀ ਫਿਲਮ ਫਿਰ ਵੀ ਲੰਮੇ ਸਮੇਂ ਤੱਕ ਵਿਕਸਿਤ ਚੇਤਨਾ ਵਾਲੇ ਦਰਸ਼ਕਾਂ ਨੂੰ ਸੰਬੋਧਿਤ ਬੌਧਿਕ ਸ਼੍ਰੇਣੀ ਵਿਚ ਹੀ ਰਹੇਗੀ। ਬੇਸ਼ੱਕ, 'ਪੋਤੇਮਕਿਨ' ਜਿਹੀਆਂ ਐਜ਼ੀਟੇਸ਼ਨਲ ਫਿਲਮਾਂ ਆਮ ਜਨਤਾ ਵਿਚ ਜਬਰਦਸਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਲੋਕਪ੍ਰਿਅ ਹੋਣਗੀਆਂ ਲੇਕਿਨ ਉਹ 'ਲੋਕਪ੍ਰਿਅ ਸਿਨੇਮਾ' ਦਾ ਇੱਕ ਮਾਤਰ ਰੂਪ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦੀਆਂ। ਖੁਦ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੇ ਨਤੀਜਿਆਂ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਵੀ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਅਜਿਹੀਆਂ ਲੋਕਪ੍ਰਿਅ ਫਿਲਮਾਂ ਦਾ ਭੌਤਿਕ ਆਧਾਰ ਅਤੇ ਲਾਜ਼ਮੀ ਲੋੜ ਸਮਾਜਵਾਦੀ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਵੀ ਲੰਮੇ ਸਮੇਂ ਤੱਕ ਬਣੀ ਰਹੇਗੀ ਜਿਸ ਵਿਚ ਕਥਾਤਮਕ ਨਾਟਕੀ ਸਮਗਰੀ ਦਾ ਭਾਰ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹੋਵੇ ਅਤੇ ਵਿਚਾਰਕ ਸਮਗਰੀ ਜਾਂ ਸਿੱਖਿਆ ਸੰਬੰਧੀ ਸੰਦੇਸ਼ ਦਾ ਭਾਰ ਘੱਟ ਹੋਵੇ।

ਤੀਜੀ ਗੱਲ, ਬੌਧਿਕਤਾ ਅਤੇ ਭਾਵਨਾਤਮਕਤਾ ਦੇ ਦਵੰਦਵਾਦੀ ਮੇਲ਼ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ। ਕੋਈ ਵੀ ਦਵੰਦਵਾਦੀ ਮੇਲ਼ ਅਜਿਹੀ ਸਥਾਈ ਅਤੇ ਨਿਰਪੱਖ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਦਾ ਨਹੀਂ ਹੋ ਸਕਦਾ ਜਿਸ ਨੂੰ ਅਸੀਂ ਸਧਾਰਨ ਸਮੀਕਰਨ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਸਾਰੀਆਂ ਕ੍ਰਿਤਾਂ ਤੇ ਲਾਗੂ ਕਰ ਦੇਈਏ। ਲਾਜ਼ਮੀ ਹੈ, ਕੁਝ ਕ੍ਰਿਤਾਂ ਵਿਚ ਬੌਧਿਕਤਾ ਦਾ ਪੱਖ ਪ੍ਰਧਾਨ ਹੋਵੇਗਾ ਤਾਂ ਕੁੱਝ ਵਿੱਚ ਭਾਵਨਾਤਮਕਤਾ ਦਾ। ਵਿਕਸਿਤ ਸਮਾਜਿਕ ਭੌਤਿਕ ਆਧਾਰ ਅਤੇ ਵਿਕਸਿਤ ਚੇਤਨਾ ਦੀ ਬੁਨਿਆਦੀ ਪੂਰਵ ਸ਼ਰਤ ਦੀ ਮੌਜੂਦਗੀ ਵਿਚ ਹੀ, ਅਸੀਂ ਸਾਧਾਰਨ ਫਿਲਮੀ ਕ੍ਰਿਤੀ ਤੋਂ ਵੀ ਇਹ ਉਮੀਦ ਰੱਖ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਉਥੇ ਬੌਧਿਕਤਾ ਦਾ ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਅਵੇਗ ਹੋਵੇ ਅਤੇ ਭਾਵਨਾ ਦੀ ਬੌਧਿਕ ਗਰੂਤਾ, ਜਿਥੇ ਤਰਕ ਇਕ ਅਨੁਭੂਤੀ ਹੋਵੇ ਅਤੇ ਹਰ ਅਨੁਭੂਤੀ ਤਰਕ ਬੁੱਧੀ ਸੰਗਤ ਹੋਵੇ।

ਚੌਥੀ ਗੱਲ, ਲੋਕ ਸਮੂਹ ਨੂੰ ਨਾਇਕ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦਾ ਮਤਲਬ ਇਹ ਨਹੀਂ ਹੈ ਕਿ ਕਲਾਕ੍ਰਿਤਾਂ ਵਿਚ ਵਿਆਪਕ ਸਮੂਹਾਂ ਦੀਆਂ ਗਤੀਵਿਧੀਆਂ ਕ੍ਰਿਆਕਲਾਪਾਂ ਨੂੰ ਹੀ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਵੇ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧੀ ਚਰਿੱਤਰਾਂ-ਨਾਇਕਾਂ ਨੂੰ ਕੇਂਦਰ ਵਿਚ ਰੱਖਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮਨੋਜਗਤ ਵਿਚ ਚਲ ਰਹੇ ਵਿਚਾਰਾਂ-ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦੇ ਦਵੰਦ ਨੂੰ ਉਭਾਰਨ ਅਤੇ ਸਮਾਜਿਕ ਤਬਦੀਲੀ ਦੀਆਂ ਘਟਨਾਵਾਂ ਨੂੰ ਮਨੋਜਗਤ ਦੇ ਉਕਤ ਚਿਤੱਰਣ ਦੇ ਪੰਨੇ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਵਿਧਾ ਦਾ ਹਰ ਹਾਲ ਵਿਚ ਵਿਰੋਧ ਕੀਤਾ ਜਾਏ। 'ਇਤਿਹਾਸ ਦੀ ਉਸਾਰੀ ਲੋਕ ਕਰਦੇ ਹਨ'—ਇਸ ਸੂਤਰ ਨੂੰ ਮਨ ਵਿਚ ਬਿਠਾਉਣ ਦੇ ਨਾਲ ਹੀ ਜਮਾਤੀ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਨਾਇਕ ਜਾਂ ਲੀਡਰਸ਼ਿਪ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਦੀ ਲੋੜ ਨੂੰ ਵੀ ਸਮਝਣਾ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਕਲਾਕ੍ਰਿਤੀ ਵਿਚ ਜਦ ਕੋਈ ਅਸਲੀ ਚਰਿੱਤਰ ਜਾਂ ਘੜ੍ਹਿਆ ਗਿਆ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧੀ ਚਰਿਤਰ ਕੇਂਦਰ ਜਾਂ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਪਾਤਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਹੈ ਤਾਂ ਉਸਦੇ ਮਧਿਅਮ ਰਾਹੀਂ ਵੀ ਆਮ ਦਰਸ਼ਕ ਸਮਾਜ ਵਿਕਾਸ ਦੀ ਦਿਸ਼ਾ ਅਤੇ ਆਪਣੀਆਂ ਜਿੰਮੇਵਾਰੀਆਂ

ਬਾਰੇ ਵਿਚ ਸਿੱਖਿਅਤ ਹੁੰਦਾ ਹੈ ਕਿਉਂਕਿ ਉਸਦਾ ਦਿਲੋ-ਦਿਮਾਗ ਇਸ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਨਾਇਕਾ-ਪ੍ਰਤੀਨਿਧੀਆਂ ਨਾਲ ਨਿਰਦੇਸ਼ਤ ਹੋਣ ਲਈ, ਪ੍ਰਤੀਕ ਚਿੰਨ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਪ੍ਰੇਰਿਤ ਹੋਣ ਲਈ ਅਨੁਕੂਲ ਹੁੰਦਾ ਹੈ। ਜਦ ਤੱਕ ਸਮਾਜਵਾਦ ਦੇ ਉੱਚੇਰੇ ਪੜਾਵਾਂ ਦੇ ਵਿਕਸਿਤ ਭੌਤਿਕ ਆਧਾਰ ’ਤੇ ਉੱਨਾਂ ਦੀ ਸਮੂਹਿਕ ਚੇਤਨਾ ਬਹੁਤ ਜ਼ਿਆਦਾ ਵਿਕਸਿਤ ਨਹੀਂ ਹੋਵੇਗੀ, ਤਦ ਤੱਕ ਇਹ ਸਥਿਤੀ ਬਣੀ ਰਹੇਗੀ। ਇਤਿਹਾਸ ਵਿਚ ਵਿਅਕਤੀ ਅਤੇ ਲੋਕ ਵਿਅਕਤੀ ਅਤੇ ਸਮੂਹ ਦੇ ਦਵੰਦਾਤਮਕ ਅੰਤਰ-ਸੰਬੰਧਾਂ ਦੀ ਸਹੀ ਸਮਝ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ ਇਸ ਗੱਲ ਨੂੰ ਸੌਖਿਆਂ ਹੀ ਸਮਝਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ। ਏਸੇ ਲਾਈਨ ਤੇ ਸੋਚਦੇ ਹੋਏ ਇਸ ਗੱਲ ਨੂੰ ਵੀ ਸਮਝਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ ਕਿ ਪ੍ਰਤੀਨਿਧੀ ਚਰਿੱਤਰਾਂ ਦੇ ਅੰਤਰ ਜਗਤ ਦੇ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ ਦਵੰਦਾਂ ਦੇ ਚਿਤੱਰਣ ਦੇ ਮਾਧਿਅਮ ਨਾਲ ਵੀ ਅਸੀਂ ਸਮਾਜਿਕ ਜੀਵਨ ਦੇ ਦਵੰਦਾਂ ਨੂੰ ਸਮਝ ਸਕਦੇ ਹਾਂ ਕਿਉਂਕਿ ਅਲੱਗ-ਅਲੱਗ ਪਾਤਰਾਂ ਦੇ ਅੰਤਰ ਜਗਤ ਦੇ ਦਵੰਦ (ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਜਮਾਤੀ ਪੋਜੀਸ਼ਨ ਦੇ ਹਿਸਾਬ ਨਾਲ) ਭੌਤਿਕ ਜਗਤ ਦੇ ਦਵੰਦਾਂ ਦੇ ਹੀ ਬਦਲੇ ਹੋਏ ਰੂਪ ਹੁੰਦੇ ਹਨ। ਇਹ ਕਲਾਤਮਕ-ਵਿਚਾਰਕ ਗਿਆਨ ਦੇ ਮਾਰਕਸਵਾਦੀ ਪ੍ਰਤੀਬਿੰਬਣ ਸਿਧਾਂਤ ਦੇ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਅਨੁਰੂਪ ਹਨ।

ਚੌਥੇ ਦਹਾਕੇ ਵਿਚ, ਯੂਰੋਪ ਅਤੇ ਅਮਰੀਕਾ ਦੀ ਯਾਤਰਾ ਤੋਂ ਵਾਪਸ ਪਰਤਣ ਬਾਅਦ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਆਪਣੀਆਂ ਪਹਿਲੀਆਂ ਮਾਨਤਾਵਾਂ ਨੂੰ ਜ਼ਿਆਦਾ ਤੋਂ ਜ਼ਿਆਦਾ ਠੋਸ ਬਣਾਉਣ ਨਾਲ ਹੀ ਉਸ ਦੇ ਬਾਹਰੀ ਕਿਨਾਰਿਆਂ ਬਾਰੇ ਵੀ ਗੰਭੀਰਤਾ ਨਾਲ ਸੋਚ ਰਹੇ ਸਨ। ਉਸ ਸਮੇਂ ਤੱਕ ਪਦੋਵਕਿਨ, ਦੋਵਝੇਂਕੋ ਆਦਿ ਦਰਜ਼ਨਾ ਨਿਰਦੇਸ਼ਕਾਂ ਦੀਆਂ ਸੋਵੀਅਤ ਇਨਕਲਾਬ ਅਤੇ ਸਮਾਜਵਾਦੀ ਉਸਾਰੀ ਦੇ ਦੌਰ ਤੇ ਬਣੀਆਂ ਕਥਾਨਕ ਪ੍ਰਧਾਨ ਫਿਲਮਾਂ ਦੀ ਜੋ ਵਿਆਪਕ ਲੋਕ ਪ੍ਰਿਅਤਾ ਸੀ ਅਤੇ ਇਹ ਫਿਲਮਾਂ ਆਮ ਜਨਤਾ ਦੀ ਸਿੱਖਿਆ ਅਤੇ ਨਵੇਂ ਸਮਾਜਵਾਦੀ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਦੇ ਨਿਰਮਾਣ ਵਿਚ ਜੋ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾ ਰਹੀਆਂ ਸਨ, ਉਨ੍ਹਾਂ ਹਕੀਕਤਾਂ ਤੇ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਗੌਰ ਕੀਤਾ। ‘ਪਲਾਟ’ ਅਤੇ ਕਥਾਨਕ ਦੀਆਂ ਪ੍ਰੰਪਰਾਵਾਂ ਨੂੰ ਬੁਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਖ਼ਾਰਿਜ ਕਰਨ ਅਤੇ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਨਾਇਕ ਦੀ ਥਾਂ ਸਮੂਹ ਦੀ ਪੇਸ਼ਕਾਰੀ ਉੱਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਜੋ ਜ਼ਿਆਦਾ ਜ਼ੋਰ ਸੀ, ਉਸ ਨੂੰ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਸੁਧਾਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ। 1934 ਵਿਚ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਮੁੜ ਵਿਚਾਰ ਦੀ ਆਪਣੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਨੂੰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਸ਼ਬਦਾਂ ਨਾਲ ਪ੍ਰਗਟਾਇਆ—

“ਸਾਹਿਤ ਦੀ ਨਵੀਂ ਕਿਸਮ ਵਲ ਆਪਣਾ ਹੱਥ ਵਧਾਉਂਦੇ ਹੋਏ—ਵਿਸ਼ੇ ਦਾ ਨਾਟ-ਸ਼ਾਸ਼ਤਰ -ਸਿਨੇਮਾ ਆਪਣੇ ਮੁੱਢਲੇ ਦੌਰਾਂ ਦੇ ਜ਼ਬਰਦਸਤ ਅਨੁਭਵਾਂ ਨੂੰ ਕਦੀ ਵੀ ਭੁਲਾ ਨਹੀਂ ਸਕਦਾ। ਪਰ ਰਸਤਾ ਹੁਣ ਪਿਛੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਵਲ ਨਹੀਂ ਪਰਤੇਗਾ, ਸਗੋਂ ਅੱਗੇ, ਸਾਡੇ ਮੂਕ ਸਿਨਮੈਟੋਗ੍ਰਾਫੀ ਦੇ ਦੌਰ ਵਿਚ ਜੋ ਕੁਝ ਵੀ ਸਰਵਉੱਤਮ ਹੋਇਆ, ਉਸਦੇ ਸੰਸਲੇਸ਼ਣ ਵਲ, ਅੱਜ ਦੇ ਤਕਾਜ਼ਿਆਂ ਨਾਲ ਉਸ ਦੇ ਸੰਸਲੇਸ਼ਣ ਵਲ ਜਾਵੇਗਾ, ਇਹ ਕਥਾ-ਵਸਤੂ ਅਤੇ ਮਾਰਕਸਵਾਦੀ-ਲੇਨਿਨਵਾਦੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਕ ਵਿਸ਼ਲੇਸ਼ਣ ਦੀਆਂ ਲਾਈਨਾਂ ਉੱਤੇ

ਅੱਗੇ ਵਧੇਗਾ। ਇਹ ਸਮਾਜਵਾਦ ਦੇ ਯੁੱਗ ਦੀ ਜਨਤਾ ਦੇ ਬਿੰਬਾਂ ਦੇ ਯਾਦਗਾਰੀ ਸੰਸਲੇਸ਼ਣ ਦਾ ਦੌਰ ਹੈ— ਸਮਾਜਵਾਦੀ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਦਾ ਦੌਰ ਹੈ।" (ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਫਿਲਮ ਫਾਰਮ, ਮੇਰਿਡਿਐਨ ਬੁਕਸ, 1957 ਪੰ.17)

ਮੁੜ 1935 ਵਿਚ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਆਪਣੀਆਂ ਪਹਿਲੀਆਂ-ਧਾਰਨਾਵਾਂ ਵਿਚ ਸੋਧ ਨੂੰ ਏਸ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ

"ਸੰਘਰਸ਼ ਅਤੇ ਲੋਕ ਸਮੂਹਾਂ ਦੇ ਅਨੁਭਵ ਦੇ ਪੂਰਵਰਤੀ ਸਭ ਕੁਝ ਆਪਣੇ ਵਿਚ ਸਮਾ ਲੈਣ ਵਾਲੇ ਲੋਕਸਮੂਹਿਕ ਬਿੰਬ ਵਿਧਾਨ ਦੇ ਬਾਅਦ, ਹੁਣ ਏਸ ਦੌਰ ਵਿਚ ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਵੀਰਰਸੀ ਚਰਿੱਤਰਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਸ਼ੁਰੂਆਤ ਕਰਨੀ ਹੋਵੇਗੀ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਹਾਜ਼ਰ ਹੋਣ ਨਾਲ ਉਨ੍ਹਾਂ ਕ੍ਰਿਤੀਆਂ ਵਿਚ ਵੀ ਸੰਰਚਨਾਗਤ ਤਬਦੀਲੀ ਆਈ ਹੈ ਜਿਨ੍ਹਾ ਵਿਚ ਉਹ ਪੇਸ਼ ਹੋਏ ਹਨ। ਪਹਿਲੇ "ਏਪਿਕਲ" ਗੁਣ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਲੱਛਣ ਵਿਸ਼ਾਲ ਪੈਮਾਨੇ ਵੀ ਅਜਿਹੀਆਂ ਸੰਰਚਨਾਵਾਂ ਵਿਚ ਸੁੰਗੜਨ ਲੱਗੇ ਹਨ, ਜੋ ਸ਼ਬਦ ਦੇ ਸੌੜੇ ਅਰਥ ਵਿਚ, ਅਸਲ ਵਿਚ ਵਧੇਰੇ ਪ੍ਰੰਪਰਾਗਤ ਕਿਸਮ ਦੀ ਨਾਟ-ਵਿਧਾ ਦੇ ਜ਼ਿਆਦਾ ਨੇੜੇ ਹਨ

ਇਹ ਇਤਫਾਕ ਨਹੀਂ ਹੈ ਕਿ ਖ਼ਾਸ ਤੌਰ ਤੇ ਏਸ ਸਮੇਂ ਦੌਰਾਨ, ਪਹਿਲੀ ਵਾਰ ਸਾਡੀ ਸਿਨੇਮੈਟੋਗ੍ਰਾਫੀ ਵਿਚ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਦੇ, ਨਾ ਸਿਰਫ਼ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਦੇ, ਸਗੋਂ ਆਗੂ ਵਿਅਕਤੀਆਂ ਦੇ-ਕਮਿਊਨਿਸਟ ਅਤੇ ਬਾਲਸ਼ੇਵਿਕ ਲੀਡਰਸ਼ਿਪ ਦੇ ਮੋਹਰੀ ਚਰਿਤੱਰਾਂ ਦੇ, ਸੋਧੇ ਹੋਏ ਬਿੰਬ ਸਾਹਮਣੇ ਆ ਰਹੇ ਹਨ..." (ਉਪਰੋਕਤ ਪੰ.123-24)

ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੀਆਂ ਇਨ੍ਹਾਂ ਟੂਕਾਂ ਤੋਂ ਇਹ ਵੀ ਲਗਦਾ ਹੈ ਕਿ ਕਥਾਤਮਕ ਸੂਤਰਾਂ, ਵਿਅਕਤੀਗਤ ਨਾਇਕਾਂ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਮਨੋਵਿਗਿਆਨਕ-ਭਾਵਨਾਤਮਕ ਦਵੰਦਾਂ ਦੇ ਚਿਤਰਣ ਵਾਲੀਆਂ, ਪ੍ਰੰਪਰਾਗਤ ਰੂਪ-ਬੰਧ ਵਾਲੀਆਂ ਫਿਲਮਾਂ ਦੀ ਲੋੜ ਨੂੰ ਉਹ ਕਾਫੀ ਹੱਦ ਤੱਕ ਸਮਾਜਵਾਦ ਦੇ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਦੌਰ ਦੀ ਉਪਜ ਅਤੇ ਲੋੜ ਮੰਨ ਰਹੇ ਸਨ। ਪਰ ਏਨਾ ਤੈਅ ਹੈ ਕਿ ਆਪਣੀ ਪਹਿਲੀ ਸਥਾਪਨਾ ਦੇ ਮੂਲ ਸੂਤਰਾਂ ਉੱਤੇ ਕਾਇਮ ਰਹਿੰਦੇ ਹੋਏ, ਸਹਾਇਕ ਸਿੱਟਿਆਂ ਅਤੇ ਉਪਪ੍ਰਮੇਆਂ ਉੱਤੇ ਮੁੜ ਵਿਚਾਰ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਚੁੱਕੀ ਸੀ।

ਇਹ ਇਤਿਹਾਸ ਦਾ ਇੱਕ ਤੱਥ ਹੈ ਅਤੇ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੇ ਕਲਾ-ਚਿੰਤਨ ਦੇ ਖੁੱਲ੍ਹੇ ਅਧੂਰੇ ਸਿਰਿਆਂ ਉੱਤੇ ਗੌਰ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਕਿਸੇ ਨਤੀਜੇ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਣ ਦੀ ਪ੍ਰਕਿਰਿਆ ਵਿਚ ਇਸ ਦੀ ਅਣਦੇਖੀ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਕਿ ਉਸ ਸਮੇਂ ਦੇ ਸੋਵੀਅਤ ਮਾਰਕਸਵਾਦੀ ਹਲਕਿਆਂ ਵਿਚ ਫੈਲੇ ਹੋਏ ਮਸ਼ੀਨੀ ਭੌਤਿਕਵਾਦੀ ਭਟਕਾਅ ਦੇ ਪ੍ਰਭਾਵ ਵਿਚ, ਕਲਾ-ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਸਮਾਜਵਾਦੀ ਯਥਾਰਥਵਾਦ ਦਾ ਜੋ ਅਤੀ ਸਰਲ ਸਪਾਟ ਐਡੀਸ਼ਨ ਭਾਰੂ ਸੀ ਅਤੇ ਮੁੱਖ ਧਾਰਾ ਉੱਤੇ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀਵਾਦ ਅਤੇ ਪ੍ਰਤੱਖਵਾਦ ਦੀਆਂ ਜੋ ਵਿਸੰਗਤੀਆਂ ਭਾਰੂ ਸਨ, ਉਸ ਕਾਰਨ ਕਈ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਤਾ ਅਤੇ ਖੋਜੀ ਪ੍ਰਕਿਰਤੀ ਦੇ

ਕਲਾਕਾਰਾਂ ਲੇਖਕਾਂ ਨੂੰ ਵੀ ਸਮਾਜਵਾਦ ਵਿਰੋਧੀਆਂ ਦੀਆਂ ਕਤਾਰਾਂ ਵਿਚ ਖੜ੍ਹਾ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਸੀ ਜਾਂ ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੇ ਰੂਪਵਾਦੀ ਭਟਕਾ ਦੀ ਤੋਹਮਤ ਲਗਾ ਦਿੱਤੀ ਗਈ ਸੀ। ਇਹ ਇਕ ਵੱਖਰਾ ਗੰਭੀਰ ਸੁਆਲ ਹੈ। ਇਸ ਵਿਚ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਹਾਵੀ ਨੌਕਰਸ਼ਾਹੀ ਦੀ ਵੀ ਇਕ ਭੂਮਿਕਾ ਸੀ। ਤੀਜੇ ਦਹਾਕੇ ਵਿਚ ਵੀ, **ਮੈਕਸਿਮ ਗੋਰਕੀ** ਅਤੇ **ਅੰਤੋਨ ਮਕਾਰੇਂਕੋ** ਤੱਕ ਨੂੰ ਇਸ ਨੌਕਰਸ਼ਾਹੀ ਦੀ ਮਾਰ ਝੈਲਣੀ ਪਈ ਸੀ, ਪਰ ਤਦ ਇਸਦੇ ਵਿਰੋਧ ਦਾ ਤਿੱਖਾ ਸੁਰ ਵੀ ਮੌਜੂਦ ਸੀ। ਸਤਾਲਿਨ ਦੀ ਯੁੱਗਸਿਰਜਕ ਦੀ ਭੂਮਿਕਾ ਅਤੇ ਉਸ ਦੌਰ ਦੀਆਂ ਮਹਾਨ ਪ੍ਰਪਤੀਆਂ ਨੂੰ ਪ੍ਰਵਾਨ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਵੀ ਅਸੀਂ **ਮਾਓ-ਜ਼ੇ-ਤੁੰਗ** ਅਤੇ ਚੀਨ ਦੀ ਪਾਰਟੀ ਦੁਆਰਾ ਪੇਸ਼ ਅਲੋਚਨਾ ਤੋਂ ਹਾਸਿਲ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ ਇਹ ਮੁਲਾਂਕਣ ਪੇਸ਼ ਕਰ ਰਹੇ ਹਾਂ। ਕਲਾ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਬੁਨਿਆਦੀ ਮਸਲਿਆਂ ਉੱਤੇ ਖੁੱਲੀਆਂ ਲੰਮੀਆਂ ਬਹਿਸਾਂ ਦੇ ਬਾਅਦ (ਜਿਹੀ ਪ੍ਰੰਪਰਾ ਸੋਵੀਅਤ ਸੰਘ ਵਿਚ ਤੀਜੇ ਦਹਾਕੇ ਤੱਕ ਅਤੇ ਫਿਰ ਮਾਓਵਾਦੀ ਚੀਨ ਵਿਚ ਰਹੀ) ਵਿਰੋਧੀ ਧਾਰਾਵਾਂ ਦੀ ਅਲੋਚਨਾ ਅਤੇ "ਐਕਸਪੋਜ਼ਰ" ਦੀ ਬਜਾਏ, ਹਕੂਮਤੀ ਨਿਰਦੇਸ਼ਾਂ ਦੇ ਹਿਸਾਬ ਨਾਲ ਸਿਰਜਣ, ਚੋਟੀ ਦੀ ਲੀਡਰਸ਼ਿਪ ਦੁਆਰਾ ਅਲੋਚਨਾ ਨਾਲ ਇਕੋਵਾਰੀ ਸਭ ਕੁਝ ਤੈਅ ਕਰ ਦਿੱਤੇ ਜਾਣ ਦੀ ਵਿਧੀ ਨੇ ਵੀ ਸੋਵੀਅਤ ਕਲਾ ਦੇ ਸ਼ਾਨਦਾਰ ਵਿਕਾਸ ਦੇ ਰਾਹ ਵਿਚ ਕੁਝ ਔਕੜਾਂ ਪੈਦਾ ਕੀਤੀਆਂ ਅਤੇ ਬੁਰਜੂਆ ਅਤੇ ਟਰਾਟਸਕੀ ਪੰਥੀਆਂ ਨੂੰ ਪੁੱਠੇ-ਸਿੱਧੇ ਪ੍ਰਚਾਰ ਦਾ ਮੌਕਾ ਵੀ ਖੂਬ ਮਿਲਿਆ। ਅਸੀਂ ਸਮਝਦੇ ਹਾਂ ਕਿ ਚੀਨ ਦੇ ਪ੍ਰਲੇਤਾਰੀ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਇਨਕਲਾਬ ਦੀ ਆਮ ਲੀਹ ਨੂੰ ਸਾਹਮਣੇ ਰੱਖਕੇ ਅਤੀਤ ਦੇ ਇਸ ਦੌਰ ਦਾ ਨਿਚੋੜ ਕੱਢਣਾ ਜ਼ਰੂਰੀ ਹੈ ਤਾਂ ਕਿ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਜਿਹੇ ਵਿਚਾਰਕ ਸਿਰਜਕਾਂ ਦੇ ਚਿੰਤਨ ਨੂੰ ਸਹੀ ਪਰਿਪੇਖ ਵਿਚ ਦੇਖਿਆ ਸਮਝਿਆ ਜਾ ਸਕੇ।

ਚੌਥੇ ਦਹਾਕੇ ਵਿਚ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਤੇ ਜਦ "ਰੂਪਵਾਦੀ" ਭਟਕਾ ਦੇ ਦੋਸ਼ ਲੱਗ ਰਹੇ ਸਨ ਤਾਂ 'ਅਕਤੂਬਰ' ਨਾਲ 'ਪੋਤੇਮਕਿਨ' ਨੂੰ ਵੀ ਇਸ ਲਪੇਟ ਵਿਚ ਲੈ ਲਿਆ ਸੀ। ਛੇ ਦਿਨਾਂ ਤੱਕ ਚਲੀ 'ਆਲ ਯੂਨੀਅਨ ਕਾਨਫਰੰਸ ਆਫ ਸਿਨੇਮੈਟੋਗ੍ਰਾਫਿਕ ਵਰਕਜ਼' ਵਿਚ ਲਗਾਤਾਰ, ਇਕ ਸੁਰ ਨਾਲ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੀ ਅਲੋਚਨਾ ਹੋ ਰਹੀ ਸੀ, ਤਾਂ ਇੱਕਲੇ ਲਿਓ ਕੁਲੇਸ਼ੋਵ ਸਨ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਖੁੱਲਕੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਬਚਾ ਕੀਤਾ।

1935 ਦੇ ਅੱਧ ਵਿਚ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ 'ਬੇਝਿਨ ਮੀਡੋ' ਫਿਲਮ ਤੇ ਕੰਮ ਸ਼ੁਰੂ ਕੀਤਾ। ਫਿਲਮ ਜਦ ਪੂਰੀ ਹੋਣ ਵਾਲੀ ਸੀ, ਤਦ ਉਸਨੂੰ ਰੋਕ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ। 'ਪ੍ਰਾਵਦਾ' ਵਿਚ ਲੇਖ ਲਿਖ ਕੇ ਸੋਵੀਅਤ ਫਿਲਮ ਪ੍ਰੋਡਕਸ਼ਨ ਦੇ ਨਵੇਂ ਪ੍ਰਧਾਨ ਸ਼ੁਮਿਆਤਸਕੀ ਨੇ (ਜੋ ਕੁਝ ਮਹੀਨਿਆਂ ਬਾਅਦ, ਗੰਭੀਰ ਅਲੋਚਨਾ ਬਾਅਦ ਹਟਾ ਦਿੱਤੇ ਗਏ) ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਤੇ ਇਹ ਦੋਸ਼ ਲਗਾਇਆ ਕਿ ਉਹ ਯਥਾਰਥ ਦੇ ਰੰਗਾ ਅਤੇ ਹੌਸਲੇ ਤੋਂ ਕੱਟ ਗਏ ਹਨ ਅਤੇ ਜੋਰਦਾਰ, ਸਰਲ, ਪ੍ਰੱਤਖ ਚਿਤਰਣ ਵਾਲੀ ਫਿਲਮ ਬਨਾਉਣ ਦੀ ਬਜਾਏ ਰੂਪਵਾਦੀ ਪ੍ਰਯੋਗਾਂ ਵਿਚ ਉੱਲਝੇ ਹੋਏ ਹਨ। ਉਹ ਅਧੂਰੀ ਫਿਲਮ ਕਦੀ ਸਾਹਮਣੇ ਆਈ ਹੀ ਨਹੀਂ, ਇਸ ਲਈ ਅੰਤਿਮ ਫੈਸਲੇ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਤਾਂ ਕੁਝ ਨਹੀਂ ਕਿਹਾ ਜਾ ਸਕਦਾ ਪਰ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੀਆਂ

ਹੋਰਨਾਂ ਫਿਲਮਾਂ ਦੀਆਂ ਅਲੋਚਨਾਵਾਂ ਦੀ ਸਤਹੀ ਯੰਤ੍ਰਿਕਤਾ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ, ਏਸ ਅਲੋਚਨਾ ਨੂੰ ਵੀ ਸ਼ੱਕ ਦੀ ਨਜ਼ਰ ਤੋਂ ਜ਼ਰੂਰ ਦੇਖਿਆ ਜਾ ਸਕਦਾ ਹੈ।

ਰਚਨਾ-ਕਰਮ ਦਾ ਆਖਰੀ ਪੜਾਅ. 'ਅਲੇਕਸਾਂਦਰ ਨੇਵੱਸਕੀ' ਅਤੇ 'ਇਵਾਨ ਦਿ ਟੈਰੀਬਲ'

ਇਕ ਫਿਲਮਕਾਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੇ ਛੋਟੇ ਜਿਹੇ ਜੀਵਨ ਦਾ ਅੱਧੇ ਤੋਂ ਵੀ ਜ਼ਿਆਦਾ ਹਿੱਸਾ ਅਧੂਰੀਆਂ, ਮੁਅਤੱਲ ਅਤੇ ਖੰਡਿਤ ਪਰਿਯੋਜਨਾਵਾਂ ਦੀ ਤ੍ਰਾਸਦ ਗਾਥਾ ਮਾਤਰ ਸੀ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀਆਂ ਅਧੂਰੀਆਂ ਫਿਲਮਾਂ ਦੇ ਬਚੇ-ਖੁਚੇ ਪ੍ਰਿੰਟਾਂ ਦਾ ਜੇਕਰ ਕਦੀ ਅਧਿਐਨ ਹੋਇਆ ਤਾਂ ਮਜ਼ਦੂਰ ਜਮਾਤ ਸਿਨੇਮਾ ਦੇ ਅਗਾਂਹ ਨੂੰ ਵਿਕਾਸ ਦੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ਟੀ ਤੋਂ, ਨਿਸ਼ਚਿਤ ਹੀ, ਕਾਫੀ ਕੁੱਝ ਸਿੱਖਣ ਨੂੰ ਮਿਲੇਗਾ। ਕਦੀ-ਕਦੀ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਮਾਯੂਸ ਵੀ ਹੁੰਦੇ ਰਹੇ ਅਤੇ ਫਿਲਮ ਨਿਰਮਾਣ ਤੋਂ ਵਿਹਲੇ ਹੋ ਕੇ ਅਧਿਐਨ-ਅਧਿਆਪਨ-ਲੇਖਣ ਵਿਚ ਜ਼ਿਆਦਾਤਰ ਸਮਾਂ ਲਗਾਉਂਦੇ ਰਹੇ। ਇਸ ਤ੍ਰਾਸਦ ਸਥਿਤੀ ਦਾ ਸਕਾਰਾਤਮਕ ਪੱਖ ਇਹ ਹੈ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦਾ ਲਿਖਿਆ ਹੋਇਆ ਕਾਫੀ ਕੁਝ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਰੂਪ ਵਿਚ ਅੱਜ ਸਾਡੇ ਸਾਹਮਣੇ ਮੌਜੂਦ ਹੈ ਅਤੇ ਹੁਣ ਵੀ ਅਪ੍ਰਕਾਸ਼ਿਤ ਸਮੱਗਰੀ ਦਾ ਬਹੁਤ ਸਾਰਾ ਭੰਡਾਰ 'ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਆਰਕਾਇਵ' ਵਿਚ ਪਿਆ ਹੋਇਆ ਹੈ, ਜਿਸ ਨੂੰ ਸੰਸਾਰ ਵਿਆਪੀ ਪ੍ਰਲੇਤਾਰੀ ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਨਵ ਜਾਗਰਣ-ਪ੍ਰਬੋਧਨ ਦੇ ਨਵੇਂ ਦੌਰ ਵਿਚ ਸਾਹਮਣੇ ਲਿਆਂਦਾ ਜਾਣਾ ਹੈ ਅਤੇ ਜਿਸਦਾ ਨਵੇਂ ਸਿਰੇ ਤੋਂ, ਡੂੰਘੀ ਅਲੋਚਨਾਤਮਕ ਸਮਝ ਨਾਲ ਅਧਿਐਨ ਕੀਤਾ ਜਾਣਾ ਹੈ।

ਪੰਜਾਹ ਸਾਲਾਂ ਦੀ ਥੋੜ੍ਹੀ ਉਮਰ ਵਿਚ ਮੌਤ ਤੋਂ ਪਹਿਲਾਂ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਵਿਸ਼ੇ ਵਸਤੂ ਤੇ ਦੋ ਵੱਡੀਆਂ ਫਿਲਮਾਂ ਬਣਾਈਆਂ— *'ਅਲੈਗਜ਼ੇਂਡਰ ਨੇਵੱਸਕੀ' ਅਤੇ 'ਇਵਾਨ ਦਾ ਟੈਰੀਬਲ* (ਦੋ ਹਿਸਿਆਂ ਵਿਚ)।

1937 ਵਿਚ ਸੋਵੀਅਤ ਸੰਘ 'ਤੇ ਜਰਮਨ ਫਾਸਿਸਟ ਹਮਲੇ ਦਾ ਖਤਰਾ ਮੰਡਰਾ ਰਿਹਾ ਸੀ। ਇਹ ਵੀ ਤੈਅ ਸੀ ਕਿ ਪੱਛਮੀ ਸਾਮਰਾਜਵਾਦੀ ਫਾਸਿਸਟਾਂ ਦੇ ਹੱਥੋਂ ਸਮਾਜਵਾਦ ਨੂੰ ਨੇਸਤਨਾਬੂਦ ਕਰ ਦਿੱਤੇ ਜਾਣ ਦੀ ਦਿੱਲੀ ਖਾਹਿਸ਼ ਰੱਖਦੇ ਸਨ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੋਂ ਕਿਸੇ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੇ ਸਹਿਯੋਗ ਦੀ ਉਮੀਦ ਤਦ ਤੱਕ ਨਹੀਂ ਕੀਤੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਸੀ ਜਦ ਤੱਕ ਕਿ ਖੁਦ ਉਨ੍ਹਾਂ ਦੀ ਹੋਂਦ ਖਤਰੇ ਵਿਚ ਨਾ ਪੈ ਜਾਏ। ਅਜਿਹੀ ਹਾਲਤ ਵਿਚ ਸੋਵੀਅਤ ਸੰਘ ਦੀ ਜਨਤਾ ਦੇਸ਼ ਭਗਤੀ ਦੀ ਭਾਵਨਾ ਜਾਗ੍ਰਤ ਕਰਕੇ ਪ੍ਰਤੀਰੋਧ ਜਥੇਬੰਦ ਕਰਨ ਦੇ ਨਿਸ਼ਾਨੇ ਨੂੰ ਕਲਾ ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਮੋਰਚੇ ਤੇ ਵੀ ਕੇਂਦਰੀ ਕਾਰਜ ਬਣਾ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਸੀ। ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੀ ਇਹ ਨਵੀਂ ਫਿਲਮ ਤੇਂਰਵੀ ਸਦੀ ਦੇ ਰਾਜਕੁਮਾਰ ਅਲੇਗਜ਼ੈਂਡਰ ਨੇਲਵਸਕੀ ਦੀ ਵੀਰਗਾਥਾ ਤੇ ਕੇਂਦਰਤ ਸੀ ਜਿਸਨੇ ਜ਼ਾਲਿਮ ਟਯੂਟੋਨਿਕ ਹਮਲਾਵਰਾਂ ਦਾ ਮੁਕਾਬਲਾ ਕਰਨ ਲਈ ਰੂਸੀ

ਕਿਸਾਨਾਂ ਦੀ ਇਕ ਫੌਜ ਤਿਆਰ ਕੀਤੀ ਸੀ। ਕਲਾ ਦੇ ਨਜ਼ਰੀਏ ਤੋਂ ਇਹ ਫਿਲਮ ਅਤਿਅੰਤ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ ਸੀ। ਫਿਲਮ ਦੇ ਕਲਾਈਮੈਕਸ ਵਿਚ ਜੰਮੀ ਹੋਈ ਝੀਲ ਤੇ ਯੁੱਧ ਦਾ ਉਹ ਇਤਿਹਾਸਕ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਸੀ ਜਿਸ ਵਿਚ ਬਰਫ ਦੀ ਤਹਿ ਟੁੱਟਣ ਅਤੇ ਆਪਣੇ ਹੀ ਹਥਿਆਰਾਂ ਦੇ ਭਾਰ ਨਾਲ ਦੁਸ਼ਮਣ ਦੇ ਸੈਨਿਕਾਂ ਦੇ ਡੁੱਬਦੇ ਜਾਣ ਦਾ ਉਹ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਯਾਦਗਾਰੀ ਦ੍ਰਿਸ਼ ਫਿਲਮਾਇਆ ਗਿਆ ਸੀ ਜੋ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਰੋਧ ਦੇ ਅਥਾਹ ਜਲ ਵਿਚ ਹੱਥਿਆਰਾਂ ਦੇ ਜਖੀਰਿਆਂ ਸਮੇਤ ਤਮਾਮ ਹਮਲਾਵਰਾਂ ਦੇ ਡੁੱਬਦੇ ਜਾਣ ਦਾ ਰੂਪਕ ਪੇਸ਼ ਕਰਦਾ ਸੀ।

ਪਰ ਇਸ ਮਹਾਂਕਾਵਿਕ ਗਾਥਾ ਨੂੰ ਫਿਲਮਾਉਂਦੇ ਹੋਏ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਸੰਘਾਤ ਜਾ "ਟਕਰਾ" (collinion) ਦੀਆਂ ਪਹਿਲੀਆਂ ਪੋਜੀਸ਼ਨਾਂ ਨੂੰ ਛੱਡਕੇ ਲਗਭਗ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਸੰਯੋਜਨ (Linkage) ਦੀ ਪੋਦੋਵਕਿਨ ਵਾਲੀ ਪੋਜੀਸ਼ਨ ਤੇ ਜਾ ਖੜ੍ਹੇ ਹੋਏ ਸਨ ਅਤੇ ਵਿਚਾਰਾਤਮਕ ਮੋਂਤਾਜ਼ ਨੂੰ ਏਥੇ ਕਥਾ ਸੂਤਰ ਦੀ ਵਿਵਰਣਾਮਕਤਾ ਨੇ ਪੂਰੀ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਵਿਸਥਾਪਤ ਕਰ ਦਿੱਤਾ ਸੀ। ਪਰ ਦੇਸ਼ ਭਗਤੀ ਦੇ ਆਮ ਤੱਤ ਦੇ ਇਸ ਸਿਨੇਮਾਈ ਵਿਸ਼ਾਲਤਾ ਵਾਲੇ ਰੂਪਾਕਾਰ ਵਿਚ ਵੀ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਦਵੰਦਵਾਦੀ ਵਿਧੀ ਨਾਲ ਕੁੱਝ ਸੰਬੰਧਤ ਨਵੇਂ-ਨਵੇਂ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕਰਨ ਦਾ ਰਾਹ ਕੱਢ ਹੀ ਲਿਆ। ਇਥੇ, ਮੋਤਾਂਜ ਨਾਲ ਸੰਬੰਧਤ ਪਹਿਲਾ ਵਾਲੀ ਸੋਚ ਤੋਂ ਹੱਟਕੇ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਵਿਰੋਧੀਆਂ ਦੀ ਏਕਤਾ ਅਤੇ ਸੰਘਰਸ਼ ਰਾਹੀਂ ਕਥਾ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਤੋਰਨ ਅਤੇ ਸੰਦੇਸ਼ ਨੂੰ ਸੰਚਾਰਤ ਕਰਨ ਦੀ ਤਕਨੀਕ ਨੂੰ ਲੈ ਕੇ ਕੁਝ ਨਵੇਂ ਪ੍ਰਯੋਗ ਕੀਤੇ। ਇਸ ਫਿਲਮ ਵਿਚ ਅਕਸਰ ਅਵਾਜ ਅਤੇ ਚਿੱਤਰ ਨੂੰ ਇਕ ਦੂਜੇ ਦੇ ਵਿਰੋਧੀ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਵਿਚਾਰ ਨੂੰ ਸੰਚਾਰਤ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ। ਹਰੇਕ ਫ੍ਰੇਮ ਅਤੇ ਸੀਕਵੈਂਸ ਦੀ ਸੰਰਚਨਾ ਨੂੰ ਵਿਖੰਡਿਤ ਕਰਕੇ ਉਸ ਦੀ ਅੰਦਰੂਨੀ ਵਿਰੋਧਤਾਈ ਦੀ ਪੜਤਾਲ ਕੀਤੀ ਗਈ ਹੈ।

ਪਰ ਇਨ੍ਹਾਂ ਪੱਧਤੀਗਤ ਪ੍ਰਯੋਗਾਂ ਦੀ ਨਵੀਨਤਾ ਦੇ ਬਾਵਜੂਦ ਇਸ ਫਿਲਮ ਦੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਕ-ਰਾਜਨੀਤਿਕ ਪੋਜੀਸ਼ਨ ਕਈ ਸੁਆਲ ਉਠਾਉਂਦੀ ਹੈ। ਫਾਸੀਵਾਦੀਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਰੋਧ ਦੇ ਅਤਿਅੰਤ ਦਬਾ ਦੇ ਤਹਿਤ ਰੂਸੀ ਜਨਤਾ ਦੀ ਜਿਸ ਭਾਵਨਾ ਤੇ ਜੋਰ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ ਹੈ, ਉਹ ਮਜ਼ਦੂਰ ਜਮਾਤ ਦੇ ਰਾਜ, ਸਮਾਜ ਅਤੇ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਲਈ ਕਿੰਨਾ ਸਹੀ ਹੈ, ਇਹ ਸੋਚਣ ਦੀ ਗੱਲ ਹੈ। ਦਰਅਸਲ ਇਹ ਸੁਆਲ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੀ ਸੋਚ ਦਾ ਨਹੀਂ ਸਗੋਂ ਸੋਵੀਅਤ ਸੰਘ ਦੀ ਕਮਿਊਨਿਸਟ ਪਾਰਟੀ ਦੀ ਉਸ ਸੰਬੰਧੀ ਲੀਹ ਦਾ ਹੈ। ਚੇਤੇ ਰੱਖੋ ਕਿ ਨਵ ਜਨਮੇ ਸੋਵੀਅਤ ਸੰਘ ਉੱਤੇ ਅਠਾਰਾਂ ਸਾਮਰਾਜਵਾਦੀ ਪੂੰਜੀਵਾਦੀ ਦੇਸ਼ਾਂ ਦੇ ਹਮਲੇ, ਘੇਰੇਬੰਦੀ ਅਤੇ ਤੋੜ-ਫੋੜ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਰੋਧ ਲਈ ਲੋਕਾਂ ਨੂੰ ਲਾਮਬੰਦ ਕਰਦੇ ਸਮੇਂ ਲੇਨਿਨ ਦਾ ਜੋਰ ਹਮੇਸ਼ਾ ਹੀ "ਰੂਸੀ ਪਿੱਤਰਭੂਮੀ" ਜਾਂ "ਸਮਾਜਵਾਦੀ ਪਿੱਤਰਭੂਮੀ" ਦੀ ਬਜਾਏ "ਸੰਸਾਰ ਮਜ਼ਦੂਰ ਜਮਾਤ ਦੇ ਅਧਾਰ ਇਲਾਕੇ" ਦੀ ਹਿਫਾਜ਼ਤ 'ਤੇ ਹੁੰਦਾ ਸੀ ਅਤੇ ਸਾਮਰਾਜਵਾਦੀ ਹਮਲੇ ਨੂੰ ਵੀ ਲੋਕਾਂ ਸਾਹਮਣੇ ਜਮਾਤੀ ਸੰਘਰਸ਼ ਦੇ ਇਕ ਰੂਪ ਦੇ ਤੌਰ ਤੇ ਹੀ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਜਾਂਦਾ ਸੀ। ਸਤਾਲਿਨ ਕਾਲ ਵਿਚ ਫਾਸੀਵਾਦੀਆਂ ਦੇ ਪ੍ਰਤੀਰੋਧ ਲਈ ਹਰ ਤਰ੍ਹਾਂ ਨਾਲ ਰੂਸੀ ਜਨਤਾ ਦੀ ਦੇਸ਼ ਭਗਤੀ ਉੱਤੇ ਅਤੇ ਅਤੀਤ ਦੀਆਂ ਇਤਿਹਾਸਕ ਉਦਾਹਰਣਾਂ

ਤੋਂ ਪ੍ਰੇਰਣਾ ’ਤੇ, ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਜੋਰ ਦਿੱਤਾ ਗਿਆ। “ਜਮਾਤਾਂ” ਦੀ ਥਾਂ ਇਕ “ਰੂਸੀ ਜਨਤਾ” ਉੱਤੇ ਪੂਰਾ ਜ਼ੋਰ ਸੀ। ਜਨਤਾ ਦੀ ਦੇਸ਼ਭਗਤੀ ਦੀ ਪੁਰਾਣੀ ਭਾਵਨਾ ਦਾ ਦਾਅਪੇਚਕ ਇਸਤੇਮਾਲ ਹੋ ਸਕਦਾ ਸੀ, ਪਰ ਇਸ ਉੱਤੇ ਮੁੱਖ ਜ਼ੋਰ ਪ੍ਰੋਲੇਤਾਰੀ ਕੌਮਾਂਤਰੀਵਾਦ ਤੋਂ ਇਕ ਵਿਚਾਰਕ ਭਟਕਾ ਸੀ। (ਅਲੈਗਜ਼ੈਂਡਰ ਨੇਵਸਕੀ ਇੱਕ ਪ੍ਰਭਾਵਸ਼ਾਲੀ, ਲੋਕਪੱਖੀ ਫਿਲਮ ਹੁੰਦੇ ਹੋਏ ਵੀ ਇਸ ਭਟਕਾਅ ਦੀ ਗਵਾਹੀ ਦੇਣ ਵਾਲਾ ਇਕ ਦਿਖਾਈ ਦੇਣ ਯੋਗ ਦਸਤਾਵੇਜ਼ ਹੈ, ਭਾਵੇਂ ਇਸ ਦੇ ਲਈ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੀ ਮੁੱਖ ਜਿੰਮੇਵਾਰੀ ਨਹੀਂ ਮੰਨੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ।

ਲਗਭਗ ਇਹੀ ਗੱਲ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੀ ਆਖਰੀ ਫਿਲਮ ‘ਇਵਾਨ ਦਿ ਟੇਰਿਬਲ’ ਬਾਰੇ ਵੀ ਕਹੀ ਜਾ ਸਕਦੀ ਹੈ। ਇਕ ਮਹਾਨ ਕੌਮੀ ਨਾਇਕ ਬਾਰੇ ਇਕ ਵਿਸ਼ਾਲ, ਮਹਾਂਕਾਵਿਕ ਫਿਲਮ, ਪਰ “ਕੌਮਵਾਦ” ਦੀ ਫਿਲਮ ਸੀ। ਇਸ ਫਿਲਮ ਦੇ ਪਹਿਲੇ ਭਾਗ ਵਿਚ ਇਵਾਨ ਨੂੰ ਇੱਕ ਤ੍ਰਾਸਦ ਚਰਿੱਤਰ ਦੇ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਗਿਆ ਹੈ ਜੋ ਇਕ ਪਾਸੇ ਆਪਣੀ ਮਨੁੱਖੀ ਸੰਵੇਦਨਾ ਅਤੇ ਦੂਜੇ ਪਾਸੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨਿਰਦਈ ਕੰਮਾਂ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਉਸ ਨੂੰ ਅੰਜਾਮ ਦੇਣਾ ਪੈਂਦਾ ਹੈ, ਦੇ ਤਨਾਅ ਵਿਚ ਲਗਾਤਾਰ ਖਿੱਚਿਆ ਰਹਿੰਦਾ ਹੈ। ਇਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਨੇ ਇਸ ਫਿਲਮ ਵਿਚ ਵੀ, ਮੂਲ ਕਥਾ ਦੇ ਨਾਲ–ਨਾਲ ਇਕ ਅਜਿਹਾ ਕਾਲਜਈ ਮਨੁੱਖੀ ਸੁਆਲ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ, ਜੋ ਇਸ ਨੂੰ ਕਲਾਸਕੀ ਕ੍ਰਿਤਾਂ ਦੇ ਕਾਲਜਈ ਮਹੱਤਵ ਪ੍ਰਦਾਨ ਕਰਦਾ ਹੈ। ਸੋਚਿਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਕੀ ਇਹੀ ਸੁਆਲ ਇਕ ਓਚੇਰੇ ਧਰਾਤਲ ਉੱਤੇ ਕਮਿਊਨਿਸਟ ਇਨਕਲਾਬੀਆਂ ਸਾਹਮਣੇ ਮੌਜੂਦ ਨਹੀਂ ਰਹਿੰਦੇ, ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੂੰ ਉੱਤਮ ਮਾਨਵੀ ਨਿਸ਼ਾਨਿਆਂ ਦੀ ਖਾਤਿਰ, ਜਮਾਤੀ ਸੰਘਰਸ਼ ਦੌਰਾਨ ਕਈ ਵਾਰੀ ਬੇਹੱਦ ਸਖ਼ਤ ਫੈਸਲੇ ਵੀ ਲੈਣੇ ਪੈਂਦੇ ਹਨ ?

ਇਸ ਫਿਲਮ ਦਾ ਪਹਿਲਾਂ ਹਿੱਸਾ ਜਦ ਰਲੀਜ਼ ਹੋਇਆ ਤਾਂ ਦੂਜੀ ਸੰਸਾਰ ਜੰਗ ਸਮਾਪਤ ਹੋ ਚੁੱਕੀ ਸੀ। ਦੂਜਾ ਹਿੱਸਾ 1946 ਵਿਚ ਪੂਰਾ ਹੋਇਆ। ਹੁਣ ਕਿਸੇ ਵਿਦੇਸ਼ੀ ਹਮਲਾਵਰ ਵਿਰੁੱਧ ਦੇਸ਼ਭਗਤੀ ਦੀਆਂ ਭਾਵਨਾਵਾਂ ਦੇ ਉਭਾਰਨ ਦੀ ਉਸ ਤਰ੍ਹਾਂ ਦੀ ਫੌਰੀ ਜ਼ਰੂਰਤ ਨਹੀਂ ਸੀ, ਭਾਵੇਂ ਇਹ ਵੀ ਸੱਚ ਹੈ ਕਿ ਠੰਡੀ ਜੰਗ ਦਾ ਦੌਰ ਸ਼ੁਰੂ ਹੋ ਚੁਕਿਆ ਸੀ । ਇਨ੍ਹਾਂ ਹਾਲਾਤਾਂ ਵਿਚ ਆਈਜ਼ੇਂਨਸਤਾਈਨ ਨੇ ਇਤਿਹਾਸ ਦਾ ਕਲਾਤਮਕ ਪੁਨਰ–ਸਿਰਜਣ ਕਰਦੇ ਹੋਏ, ਰਾਜਨੀਤਿਕ ਸੰਘਰਸ਼ ਦੀ ਜਮਾਤੀ ਸੰਰਚਨਾ ਦੀਆਂ ਗੁੰਝਲਾਂ–ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨੂੰ ਪੇਸ਼ ਕਰਨ ਦੀ ਇਕ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਸੀ। ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਇਤਿਹਾਸਕ ਤੱਥਾਂ ਦੇ ਆਧਾਰ ਤੇ, ਇਵਾਨ ਦੇ ਚਰਿੱਤਰ ਵਿਚ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਤਬਦੀਲੀ ਲਿਆਉਂਦੇ ਹੋਏ, ਇਹ ਦਿਖਾਉਣ ਦੀ ਕੋਸ਼ਿਸ਼ ਕੀਤੀ ਕਿ ਬੋਆਰਾਂ ਵਿਰੁੱਧ ਸੰਘਰਸ਼ ਵਿਚ ਇਵਾਨ ਦੁਆਰਾ ਉਠਾਏ ਗਏ ਕਦਮ ਅੱਗੇ ਚਲਕੇ ਉਸਦੇ ਕੰਟਰੋਲ ਤੋਂ ਬਾਹਰ ਹੋ ਗਏ, ਉਹ ਮੱਤ–ਭਰਮ ਦਾ ਸ਼ਿਕਾਰ ਹੋ ਗਿਆ ਅਤੇ ‘ਔਪ੍ਰਿਚੱਨਕੀ’ ਨਾਂ ਨਾਲ ਪ੍ਰਸਿੱਧ ਜਿਨ੍ਹਾਂ ਨੌਜੁਆਨ ਸੈਨਿਕਾਂ ਦੇ ਦਸਤਿਆਂ ਨੇ ਬੋਆਰਾਂ ਨੂੰ ਸਖ਼ਤੀ ਨਾਲ ਕੁਚਲਣ ਦਾ ਕੰਮ ਕੀਤਾ, ਉਹ ਹੁਣ ਖੁਦ ਸਮੱਸਿਆ ਬਣ ਚੁੱਕੇ ਸਨ। ਦੇਖਿਆ ਜਾਵੇ ਤਾਂ ਪ੍ਰਗਤੀਸ਼ੀਲ ਤੋਂ ਪ੍ਰਗਤੀਸ਼ੀਲ ਹੁਕਮਰਾਨ ਦੀ ਤਨਖ਼ਾਹਦਾਰ ਸੈਨਾ

ਦੀ ਇਹ ਹੋਣੀ-ਨਤੀਜਾ ਬਿਲਕੁਲ ਸੁਭਾਵਿਕ ਹੈ। ਪਰ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੀ ਇਸ ਗੱਲ ਦੇ ਲਈ ਪਾਰਟੀ ਦੁਆਰਾ ਕਠੋਰ ਅਲੋਚਨਾ ਹੋਈ ਕਿ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਇਤਿਹਾਸ ਨੂੰ ਗਲਤ ਢੰਗ ਨਾਲ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ ਅਤੇ ਪ੍ਰਗਤੀਸ਼ੀਲ ਭੂਮਿਕਾ ਨਿਭਾਉਣ ਵਾਲੀ ਇਵਾਨ ਅਤੇ ਉਸ ਦੇ ਸੈਨਿਕਾਂ ਨੂੰ ਨਕਾਰਾਤਮਕ ਰੂਪ ਵਿਚ ਪੇਸ਼ ਕੀਤਾ। ਇਸ ਅਲੋਚਨਾ ਵਿਚ ਵੀ "ਕੌਮਵਾਦੀ ਦੇਸ਼ਭਗਤੀ" ਦਾ ਰਾਜਨੀਤਿਕ ਭਟਕਾਅ ਮੌਜੂਦ ਹੈ। ਪਰ ਇਸ ਦੀ ਵਿਸਥਾਰ ਨਾਲ ਚਰਚਾ ਇਥੇ ਸੰਭਵ ਨਹੀਂ ਹੈ।

ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੇ ਰਚਨਾਤਮਕ ਪ੍ਰਯੋਗਾਂ ਦੀਆਂ ਜੋ ਅਲੋਚਨਾਵਾਂ ਹੋਈਆਂ ਅਤੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਤੇ ਜੋ ਬਹਿਸਾਂ ਹੋਈਆਂ ਉਹ ਤਾਂ ਸੁਭਾਵਿਕ ਸਨ। ਇਨ੍ਹਾਂ ਦੇ ਬਿਨ੍ਹਾਂ ਕੋਈ ਰਚਨਾਤਮਕ ਪ੍ਰਯੋਗ ਹੋ ਹੀ ਨਹੀਂ ਸਕਦਾ। ਪਰ ਇਹ ਸੁਆਲ ਜ਼ਰੂਰ ਹੈ ਕਿ ਸਮਾਜਵਾਦੀ ਸਮਾਜ ਵਿਚ ਕਲਾ-ਸਾਹਿਤ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਅਲੋਚਨਾ ਪਾਬੰਧੀ ਆਦਿ ਦਾ ਇਕ ਤਰਫਾ ਅਧਿਕਾਰ ਢਾਂਚੇ ਕੋਲ ਹੋਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਜਾਂ ਪਾਰਟੀ ਦੀ ਵਿਚਾਰਧਾਰਕ ਰਾਹ-ਨੁਮਾਈ ਵਿਚ ਲੰਮੀ ਅਤੇ ਖੁੱਲ੍ਹੀ ਬਹਿਸ ਦੇ ਬਾਅਦ ਕਿਸੇ ਨਤੀਜੇ ਤੱਕ ਪਹੁੰਚਣਿਆ ਜਾਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਫਿਰ ਚੰਗੀਆਂ ਚੀਜ਼ਾਂ ਨੂੰ ਅੱਗੇ ਵਧਾਉਣਾ ਚਾਹੀਦਾ ਹੈ ਅਤੇ ਮਾੜੀਆਂ ਚੀਜ਼ਾਂ ਦਾ ਭਾਂਡਾ ਭੰਨ ਕੇ ਲੋਕਾਂ ਦੇ ਸੁਚੇਤ ਹਿੱਸੇ ਨੂੰ ਨਾਲ ਲੈ ਕੇ ਪਾਬੰਧੀ ਆਦਿ ਵਰਗੇ ਕਦਮ ਉਠਾਏ ਜਾਣੇ ਚਾਹੀਦੇ ਹਨ ? ਇਹ ਕਲਾ ਦੇ ਖੇਤਰ ਵਿਚ ਮਜ਼ਦੂਰ ਜਮਾਤੀ ਜ਼ਮਹੂਰੀਅਤ ਦੀ ਆਮ ਨੀਤੀ ਦਾ ਇਕ ਮਹੱਤਵਪੂਰਨ ਸੁਆਲ ਹੈ। ਇਸ ਲਈ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ ਦੇ ਸਿਧਾਂਤ ਅਤੇ ਪ੍ਰਯੋਗਾਂ ਦੀ ਚਰਚਾ ਕਰਦੇ ਹੋਏ ਇਸ ਸੁਆਲ ਉੱਤੇ ਵੀ ਥੋੜੀ ਚਰਚਾ ਕਰ ਲਈ ਹੈ। ਇਸ ਸੰਦਰਭ ਵਿਚ ਚੀਨ ਦੀ ਪਾਰਟੀ ਦੇ "ਸੌ ਫੁੱਲ ਖਿੜਨ ਦਿਓ ਅਤੇ ਹਜ਼ਾਰਾਂ ਚਿੰਤਨ ਧਾਰਾਵਾਂ ਨੂੰ ਆਪਸ ਵਿਚ ਭਿੜਨ ਦਿਓ" ਦੀ ਨੀਤੀ ਦਾ ਅਤੇ **ਸੱਭਿਆਚਾਰਕ ਇਨਕਲਾਬ** ਦੇ ਪ੍ਰਯੋਗਾਂ ਅਤੇ ਸਿਮਿੱਖਆਵਾਂ ਦਾ ਅਧਿਐਨ ਵੀ ਉਪਯੋਗੀ ਹੋਵੇਗਾ।

ਫਿਲਮ ਨਿਰਮਾਣ ਦੀਆਂ ਠੋਸ ਅਤੇ ਵਿਸ਼ੇਸ਼ ਸਮਸਿਆਵਾਂ ਦੇ ਇਲਾਵਾ ਸਾਧਾਰਨ ਸੁਹਜਸ਼ਾਸਤਰੀ ਸੰਕਲਪਾਂ ਅਤੇ ਕਲਾਤਮਕ ਸਿਰਜਣ ਦੀਆਂ ਬੁਨਿਆਦੀ ਸਮੱਸਿਆਵਾਂ ਨਾਲ ਜੁੜੀ ਇਕ ਅਤੀ ਅਮੀਰ ਸਿਧਾਂਤਕ ਵਿਰਾਸਤ ਆਈਜ਼ੇਂਨਸਤਾਈਨ ਆਪਣੇ ਬਾਅਦ ਦੀਆਂ ਪੀੜ੍ਹੀਆਂ ਲਈ ਛੱਡ ਗਏ ਹਨ। ਇਥੇ ਅਸੀਂ ਖ਼ਾਸ ਤੌਰ ਤੇ ਫਿਲਮ ਸੰਬੰਧੀ ਚਿੰਤਨ ਦੇ ਉਨ੍ਹਾਂ ਅੰਸ਼ਾਂ ਦੀ ਚਰਚਾ ਕੀਤੀ ਹੈ ਜੋ ਹੁਣ ਤੱਕ ਸਾਹਮਣੇ ਆ ਚੁੱਕੇ ਹਨ। ਹਾਲੇ ਇਸ ਵਿਸ਼ੇ ਤੇ ਕਾਫੀ ਕੁੱਝ ਅਜਿਹਾ ਹੈ ਜੋ ਸਾਹਮਣੇ ਹੀ ਨਹੀਂ ਆਇਆ ਹੈ। ਇਸ ਤੋਂ ਇਲਾਵਾ ਸਾਹਿਤ, ਕਲਾ, ਫਲਸਫਾ ਅਤੇ ਸੁਹਜਸ਼ਾਸਤਰ ਦੇ ਸੁਆਲਾਂ ਤੇ ਵੀ ਉਨ੍ਹਾਂ ਨੇ ਕਾਫੀ ਸਾਰਾ ਮੌਲਿਕ ਲੇਖਣ ਕੀਤਾ ਹੈ ਜਿਸ ਨੂੰ ਸਾਹਮਣੇ ਲਿਆਂਦਾ ਜਾਣਾ ਹੈ। ਉਮੀਦ ਕੀਤੀ ਜਾਣੀ ਚਾਹੀਦੀ ਹੈ ਕਿ ਨਵੇਂ ਪ੍ਰੋਲੇਤਾਰੀ ਸੱਭਿਆਚਾਰ ਦੇ ਸਿਰਜਕ ਇਤਿਹਾਸ ਦੀ ਮੁੜ ਖੋਜ-ਸੰਬੰਧੀ ਆਪਣੇ ਕੰਮ ਵਿਚ ਇਸ ਕੰਮ ਨੂੰ ਵੀ ਜ਼ਰੂਰੀ ਸਮਝ ਕੇ ਸ਼ਾਮਿਲ ਕਰਨਗੇ।

•••

‘ਦਸਤਕ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ’ ਇੱਕ ਗੈਰ ਵਪਾਰਕ ਅਦਾਰਾ ਹੈ। ਇਹ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ ਮੁਨਾਫ਼ੇ ਲਈ ਨਹੀਂ, ਸਗੋਂ ਸਮਾਜ ਵਿੱਚ ਚੇਤਨਾ ਦੇ ਪਸਾਰੇ ਲਈ ਕਿਤਾਬਾਂ ਛਾਪਦਾ ਹੈ। ਇਹ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ ਸਰਕਾਰ, ਸਾਮਰਾਜੀ ਫੰਡਿੰਗ ਏਜੰਸੀਆਂ, ਪ੍ਰਸ਼ਾਸਨ, ਸਰਮਾਏਦਾਰ ਘਰਾਣਿਆਂ, ਸੰਸਦੀ ਸਿਆਸੀ ਪਾਰਟੀਆਂ ਜਾਂ ਕਿਸੇ ਤੋਂ ਕੋਈ ਵੀ ਸ਼ਰਤੀਆ ਵਿੱਤੀ ਮਦਦ ਨਹੀਂ ਲੈਂਦਾ। ਇਹ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ ਆਮ ਕਿਰਤੀ ਲੋਕਾਂ, ਵਿਦਿਆਰਥੀਆਂ-ਨੌਜਵਾਨਾਂ, ਲੋਕ-ਪੱਖੀ ਬੁੱਧੀਜੀਵੀਆਂ ਦੇ ਸਹਿਯੋਗ ਨਾਲ਼ ਕਿਤਾਬਾਂ ਛਾਪਦਾ ਹੈ। ਕਿਤਾਬਾਂ ਦੇ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ ਅਤੇ ਵੰਡ ਦੇ ਪੂਰੇ ਪ੍ਰਬੰਧ ਵਿੱਚ ਕੋਈ ਵੀ ਤਨਖਾਹਦਾਰ ਮੁਲਾਜ਼ਮ ਨਹੀਂ ਹੈ। ਇਹ ਪੂਰਾ ਪ੍ਰਾਜੈਕਟ ਸਮਾਜਿਕ ਤਬਦੀਲੀ ਲਈ ਸਮਰਪਿਤ ਵਲੰਟੀਅਰਾਂ ਦੇ ਦਮ ’ਤੇ ਅੱਗੇ ਵੱਧ ਰਿਹਾ ਹੈ।



ਆਪਣੇ ਸਾਥੀਆਂ ਨੂੰ ਕੋਈ ਨੁਕਤਾ ਸਮਝਾਉਂਦੇ ਹੋਏ ਆਈਜ਼ੇਂਸਤਾਈਨ